

Neoavantgárd szövegek posztstrukturalista olvasatai
– Erdély Miklós –

Doktori disszertáció
Müllner András

Szeged, 2001.

Neoavantgárd szövegek posztstrukturalista olvasatai
– Erdély Miklós –

I. Előszó	1.
II. A neoavantgárd és az interpretáció kérdése (Erdély Miklós művészetelmélete)	6.
1. Értelmezés és besorolás – a kritika feladatai	6.
2. Jelentéskioltás és értelmezés – a kritika ellentmondásai	8.
3. A jelentéskioltás és az állapotkommunikáció ellentmondásai	12.
4. A befogadás helye a jelentéskioltás elméletében	14.
5. Az önreflexió és a jelentéskioltás kapcsolata	17.
6. A jelentéskioltás eseménye	20.
III. Egy neoavantgárd ismétlés (Erdély Miklós: Antiszempont)	23.
1. Erdély Miklós és az anekdota	23.
2. Az „Antiszempont” anekdotikus kontextusa	25.
3. Erdély és Tandori – irodalomtörténeti anomáliák	26.
4. Az „Antiszempont” és az „iterabilitás grafematikája”	31.
IV. Neoavantgárd intertextualitás (Erdély Miklós „Ásványgyapot” című akciója)	35.
1. Emlékezés és reprezentáció	35.
2. Az akció műfajának radikalitása és metafizikája	37.
3. Az „Ásványgyapot” mint önéletrajz	39.
4. Az „Ásványgyapot” intertextuális viszonyai: Erdély és Proust	41.
5. A motivált nyelvfelfogás elméleti problémái	43.
6. A pecsételés eseménye; a pecsét mint brizúra	46.
7. A magyar kritika jelenlét-metafizikája	47.
8. Az izoláció és az izolatív olvasat kritikája	52.
V. Az önreflexió mint „irodalomtörténeti fordulat” (Erdély Miklós: Metán)	55.
1. Erdély Miklós és Roland Barthes	55.
2. A „Metán” és az önreflexió kérdése	57.
3. „Tudatosulás” és történelem	60.
4. A történelem kritikája – a tudat fejlődése (Erdély Miklós és Jacques Derrida)	61.
5. A szójáték	64.
6. A konvergencia	66.
7. Az ironia	67.
8. Az önreflexió a mai magyar kritikában	68.
9. Kritika és irodalomtörténet	70.
10. A reflexió a „Metán”-ban	71.
11. Tolsztoj a „Metán”-ban	72.
12. A reflexió egy lehetséges értelmezése	73.

„Önmagában milyen jelentéstulajdonítás képzelhető el egy homokkal töltött nejlonzsák és két arra illesztett mellszívó puszta láttán?”¹, kérdezi egy mai magyar kritikus Erdély Miklósnak a székesfehérvári István Király Múzeumban és a Csók István Galériában megnyílt 1991-es kiállítása kapcsán. Az „önmagában” kifejezés árulkodó: egyrészt makacsul tartja magát az elképzelés, hogy a neoavantgárd művek nem értelmezhetők, mert ahogy idézett cikkében György Péter írja, „szinte minden egyes kiállított mű hosszú és alapos kommentárt igényelne”². Ebből az következik, hogy vannak művek, melyek *nem* igényelnek hosszú és alapos kommentárt. Holott ezek csak azért nem igényelnek alapos kommentárt, mert az iskola, a hagyomány és általuk az idő megalapozta befogadásukat. Vagyis kommentárjuk olyan „alapos” és „hosszú”, hogy már észre sem vesszük, ugyanis gyerekkorunk óta életünk része magával a művel együtt. Ehhez nem csak azt lehet hozzátenni az egyik oldalról, hogy ráadásul a szövegek és kommentárok ismeretében *sincs* teljes biztonságban a befogadó egy mű értelmezésekor, hanem a másik oldalról azt is megkérdőjelezhetjük: vajon milyen akadály van egy avantgárd mű megismerésekor a filológia vagy az intertextualitás hagyományos eljárásainak? Az avantgárd mű, mint minden más mű, felkelti az értelmezés vágyát, és nem vagyunk arra kényszerítve, hogy „önmagában” vizsgáljunk egy művet. (György Péter cikkében is ellentmondás feszül: problematizálja az Erdély Miklós-i művészet értelmezhetőségét, miközben értelmezi a műveket.)

Látható, hogy az interpretáció neuralgikus pontja a neoavantgárdnak, több okból. Először is, általában mindig minden új mű teljesen elszigetelt és idegen, ennyiben pedig *botrányos* a mindenkori olvasó számára. Ebből a botrány-létből, amely botrány-lét a művek „legbelsőbb” sajátja, vagyis nem történeti értelemben vett avantgárd jellegük biztosítéka, az olvasatok emelik ki a műveket. A „nyers” botrányból „érett” botrányt az interpretáció csinál. Másodszor, az avantgárd, mely a neoavantgárd legközelebbinek tudott előde, a provokáció maximális gyakorlásával valóban paradigmatisztikus a botrány szempontjából. A (neo)avantgárddal nem csak *történik* a botrány – a (neo)avantgárd *törekszik* is a botrányra, amennyiben az „új” esztétikai ideológiájának középpontjában áll. Ez a botrány (éppen azért, mert folyamatosan tágítja a művészetként elfogadott ágazat addig tartósnak tudott határait) még inkább igényli az interpretációt. Harmadszor pedig azért is neuralgikus pont a neoavantgárdban az interpretáció, mert ez a művészettörténeti korszak Magyarországon a totalitárius rendszer tiltó gyakorlatait hívta ki maga ellen.

„Magyarország népe zömében a társadalmi változásokra sem volt felkészülve; elvárta a művészekről, hogy a tradíció védelmében lépjenek föl: a változó világban az állandóságot képviseljék. Ez alól a követelés alól a művészek nagy része nem tudta és nem is akarta kivonni magát, így alakult ki nálunk a maradiság bizonyos heroizmusa. A jellemerő megnyilvánulása volt – és még napjainkban is az – a változásokkal szembeni ellenállás, a tradicionális műfajok, hagyományos művészi ideálok tisztelete. Tovább bonyolította a helyzetet, hogy a társadalmi változásokat hozó politikai erő ezt az ellenállást *támogatta* [kiemelés tőlem – M.A.], valószínűleg abból a megfontolásból, hogy az állandóság, a stabilitás érzését a megváltozott körülmények között – ha már megváltoztak – különösen kell ápolni. Ebből származott az a helyzet, hogy a változásokkal együtt mozgó és azokat alakító művészek nálunk különösen hátrányos helyzetbe kerültek egzisztenciálisan és főleg erkölcsileg. AZ újságok tág

¹ György Péter: Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze. Holmi, 1992/8. 1177.

² Uo.

teret adtak és adnak az őket (minket) megbélyegző nyilatkozatoknak, felületes, gerinctelen epigonoknak, nyugatmajmoló, divathóbortok után futó percmemberkének, vagy egyszerűen szélhámosoknak nyilvánító cikkeknek és kritikáknak. Mindezekből hasznos lenne egy szöveggyűjteményt összeállítani.”³

Az (egyébként rendkívül eufemisztikus) idézetben azért emeltem ki a „támogatta” kifejezést, mert jól mutatja, hogy három „három T” nem diszkrét elemei voltak a szocialista kultúrpolitikának, hanem egymás ellen kijátszott kártyái is. Ebből a részletből azt olvasom ki, hogy bizonyos művészi áramlatok azért (is) nyertek támogatást, hogy ellensúlyozzák a tiltott művészi áramlatokat. Az az ellenállás, amit a tradicionálisabb műfajok művészei képviseltek, legtöbbször a szocialista realizmus nevében fellépő kritikusok írásaiban nyert megfogalmazást. A Mészáros Sándor összeállította Esterházy-recepcióból kiderül, hogy milyen volt a neoavantgárdnak nevezett új művészet korabeli fogadtatása.

„Szerdahelyi István a Kortárs 1983/84-es regényvitájához kapcsolódva (Népszabadság, 1984. jan. 14.) arra a veszélyre figyelmeztetett, hogy a »neoavantgárd stílusdiktatúra«-ja fenyegeti – itt utalt Esterházy műveire is –, ha időlegesen is, a korszerű, szocialista realizmus irodalmát. Ungvári Tamás *Frázis és parafrázis* c. vitacikkében (Kortárs, 1984. 5. sz.) ugyancsak a realizmus védelmében igyekezett ironikusan diszkreditálni az ún. »nemzetiszínű neoavantgárd« irodalmat.”⁴

Mészáros, bár leginkább Esterházy kezdeti publikálási nehézségeiről beszél, sort kerít arra, hogy az Esterházyval általában nem rokonított neoavantgárd művészeket is megemlítsé írásában, és pár szóban utaljon azok „tiltottságára”:

„Egy író befogadástörténetének kezdő fázisa »láthatatlan«, mégis gyakran meghatározó jelentőségű lehet. Esterházy több írásába átszüremlik annak a bizonytalan helyzetnek a keserű humora, hogy kezdetben egyetlen folyóiratban sem tudta közölni műveit. Mindez számára viszonylag rövid ideig tartó periódus volt: első két írása közel egy időben, 1974-ben jelent meg. A hatvanas-hetvenes évek egyik legjobb magyar folyóirata, a párizsi Magyar Műhely 43-44. száma közölte a *Keringő szívütemben* c. elbeszélését, majd az Alföld 1974. júniusi száma a *Fancsikó és Pinta* részleteit *Penészes faldarabok egy családi freskóból* címmel, ami elé Bata Imre írt figyelemfelhívó bevezetőt. De nem ez az eset jellemzi viszonyainkat, amit azért mégse nevezzünk szerencsének, hiszen csak egyetlen nemzedékkel korábbi alkotók pályáivét vizsgálva kitűnik, hogy egyáltalán nem vagy másfél-két évtizednyi késéssel kapott részleges hazai nyilvánosságot a hatvanas évek magyar neoavantgárd irodalma (Erdély, Balaskó, Hajas, Szentjóby stb.). Vagy Tandori, Oravecz, Petri, Várady Szabolcs és mások recepciós fehér foltjai is innen keltezhetők, míg a hetvenes évek új próza- és drámai irodalmának szintén komolyan meg kellett küzdeni a folyóirat-struktúra merev és kézi vezérlésű értékkiválasztó mechanizmusával. Az irodalmi lapok fő epikai elvárásmintáit – a politikai-ideológiai rejtett cenzúra, öncenzúra mellett – a történetközpontú, valóságanalóg, a kritikai és lélektani realizmus formaelveit követő poétikai normák határozták meg.”⁵

³ Erdély Miklós: A művészet mint üres jel. In E.M.: *Művészeti írások*. (Szerkesztette Peternák Miklós) Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991. 122-123.

⁴ Mészáros Sándor: A kritikus olvasó. Esterházy Péter műveinek recepciója 1986-ig. *Alföld*, 1989/1. 43.

⁵ Uo. 5.

Ki nem mondva, de Kukorelly Endre is Szerdahelyit idézi, és arra a tulajdonképpen képtelen helyzetre reflektál, amikor maga a hatalom kezd fenyegető diktatúráról beszélni:

„amikor egy a saját helyzetét lényegében a hatalomhoz való viszonyával mérő, szótárában a *hatalom* szót sűrűn szerepeltető irodalmi beszédrend valami »kifejezetlen *dologba*« (Tom Wolfe) akad, egy másmilyen, egyébként lényegéből fakadóan nem hatalmi aspirációjú, »kulturálisan határozatlan« beszéd erőteljes felbukkanását észleli, azonnal ízlésdiktatúrát kezd emlegetni.”⁶

A tiltás azzal a következménnyel járt, hogy az olvasóközönség egy szűk (legfőképpen budapesti) kör kivételével nem ismerte a műveket. Most, amikor húsz-harminc év elmúltával a szövegeket és a műveket publikálni lehet, ki lehet azokat állítani, a kritika a kontextualitás hiányával küszködik. A „rég”i kontextus eltűnt, az új pedig látszólag nem tud kontextusként működni e művek esetében.

E dolgozat célja néhány olyan kontextus bemutatása, amelyben a neoavantgárd művek működnek. Hangsúlyozom: nem e kontextusok megteremtéséről van szó, hiszen azok romantikus értelemben vett teremtménye lehetetlen. A kontextusok léteznek, és rájuk lehet találni. Ha pedig a kontextusok léteznek, akkor onnantól mindegy, hogy történeti poétikai kontextusba, avagy egy posztstrukturális iskola kontextusába állítjuk a műveket, arról nem beszélve, hogy az interpretációban ezek a szempontok radikálisan összemosódnak. A neoavantgárd nem elsüllyedt sziget, mert ez a metafora az Atlantisz-mítosz alapján örökre eltűntnek, jobb esetben valami emberfeletti felfedezés árán megtalálhatónak ismeri el ezt a művészettörténeti korszakot – vagyis olvashatatlanak tudja. Ezt az olvashatatlanságot próbálja cáfolni e dolgozat. Olyan elemzéseket tartalmaz, melyek csak a megjelent szövegekre támaszkodnak, nem tart tehát igényt a teljességre, vagyis a monografikus összegzésre. Nem csak azért nem tart igényt erre, mert az Erdély Miklós-szövegekhez való hozzáférés gyakorlati akadályokba ütközik, és csak egy ilyen teljes körű hozzáférés biztosíthatná a szövegek akadálytalan átolvasását, elemzését, csoportosítását, vagyis monografikus feldolgozását. Azért sem tart igényt e munka a monográfia elnevezésre, mert e műfaji elnevezés valamiféle teljességet implikál, melynek e dolgozat nem tud megfelelni. Hasonló problémával szembesült Beke László egy 1983-as tanulmány-kísérletében. A „módszertani fikcióesszé” szerint Erdély Miklós művészetének lényege megfogalmazhatatlan, legalábbis az esszéíró számára⁷. Majd Beke módosítja kijelentését „egy produktívabb lehetőségre”: Erdély Miklós művészetének „lényege a megfogalmazhatatlanság”⁸. Ez annyiban különbözik az előző megállapítástól, hogy Beke Erdély szövegeit a kimondhatatlan hagyományába sorolja, kikerülve azt a csapdát, hogy kudarcot kelljen bejelentenie a monográfia megírásában. Az önmagára vonatkozó negatív kijelentést egy Erdély Miklósról szóló pozitív poétikai hagyományra fordítja le. Ettől azonban a „lényeg” még kimondatlan marad. A monografikus teljesség be- vagy kitölthetlensége legalább annyira múlik egy szerző szövegei egy írással való interpretációjának lehetetlenségén, magyarul a „monográfia” elnevezés műfaji ideájának való megfelelés lehetetlenségén, mint amennyire olyan gyakorlati akadályokon, mint az életmű hozzáférhetlensége. Tehát még akkor sem lehet kimerítő egy ilyen jellegű feldolgozás, ha a szövegkorpusz teljes egészében a monográfus rendelkezésére áll; még akkor sem végezhető el, ha az életmű lezárult, és a filológiai kutatás lehetővé tette a könyvszerű összefoglalást. Ilyen értelemben azt mondhatjuk, hogy az életmű lezárulása, befejezettsége

⁶ Kukorelly Endre: 666 999. 2000, Mm április. 54.

⁷ Beke László: Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. Magyar Műhely, 1983. július, (21. évfolyam 67. szám) 10.

⁸ Uo.

másodlagos a kimerítő interpretáció lehetetlenségének törvényéhez képest. Ebből pedig az következik, hogy a szerző folyamatosan fenyegeti az értelmezőket. A szerző, amennyiben befejezetlen (kiadatlan) munkássága a totalitás lehetetlenségének *metaforája*, nem hal meg. Ez az utóbbi mondat pedig csak látszólag van ellentmondásban „a szerző halála”-típusú kitételekkel. A mondat a befejezettség és a lezárt életmű lehetetlenségét jelenti, és nem valamiféle szövegek feletti (hirsch-i értelemben vett) uralom újjáéledését. Vagyis „a szerző nem hal meg” kijelentés filológiai kontextusban értelmezve mutatis mutandis ugyanaz, mint „a szerző halála” kitétel foucault-i vagy barthes-i, azaz posztstrukturalista értelemben.

Az erdélyi életművel foglalkozó kutatónak azonban további nehézségekkel is szembesülnie kell. Amennyiben Erdély maga kritikus módon viszonyult a Nyugat olyan ideologikus termékeihez, mint a telített jel, a lineáris struktúra, a cselekvő és a cselekvés mesterséges szétválasztása, a nyelv izomorfikus működése, stb., akkor joggal merül fel az a kérdés vele kapcsolatban, hogy mint egy tudományos dolgozat tárgya, mennyire objektíválható témaként, és eme objektiváció során mennyire mondunk ellent az életműben kifejtett kritikának. Vagyis: tárgy és kritikájának tudományos igényű, monográfiát előlegző szétválasztásakor mennyire vesszük figyelembe a tárgynyelv ironikus tanítását azokról az „alapokról”, melyekről lemondva azonban mégsem írható meg egy monográfia, de még egy egyszerű tanulmány sem. És ezen az anomálián az sem segít feltétlenül, ha sejtjük, hogy az erdélyi elmélet alapfogalmai, amennyire kritikusak a nyugati metafizika alapfogalmaival szemben, legalább olyan mértékben alapoznak meg egy új metafizikát, a neoavantgárd művészetelmélet esztétikai ideológiáját, amely egyszerre forradalmi és utópikus. Ezek az első látásra belsőnek, a tárgyon belülinek nevezhető ellentmondások a monografikus igényt is fenyegetik. Erdély például többször hangoztatta a lineáris struktúra elleni kifogásait. Az alternatíva többek között a holisztikus struktúra volt számára. A monográfia, klasszikus műfaji jellegzetességeiből fakadóan elkötelezett a linearitásnak, az életműnek és a fejlődésnek. Elméletben nélkülözi a holisztikus jegyeket. Mindezek fényében, ha a monográfia ebben az esetben nem járható út (pontosabban nemcsak ebben az esetben nem járható, itt csak hirtelen, eseményszerűen válik világossá a műfajban rejlő aporetikusság, mondhatni paradigmatis érvénnyel), akkor másik lehetőség után kell nézni. Marad a talán radikálisnak nem, de a maga eseményszerűségében vállalható, vállalhatóbbnak tűnő aleatorikus gesztus: nem a monográfia totalitás-igénye és linearitása vezérli a jelen dolgozatot, hanem az Erdély Miklós-i neoavantgárd néhány figyelemfelkeltő pontjának érintése, néhány szöveg tematikus-interpretatív megmunkálásával (az anekdota kérdése, a költői reflexió és a poétikai magatartás, az hitelesítés neoavantgárd átírása, stb.). Ezek az olvasatok a már említett módon esemény jellegűek, és nem monografikusak. Tanulságaik, ha vannak, vállaltan nem általánosíthatóak, és nem mutatnak egy/az egész felé. Szándékuk szerint kritikai olvasatok, amennyiben kritikával illetik az irodalomtörténeti szemléletet, a kritikaírás kijelentéseit, az erdélyi művészetelmélet egyes pontjait; kritikai olvasatok, de nem a köznap, előíró értelemben, hanem oly módon, hogy a *krízisre* koncentrálnak: apóriákra, ambivalenciákra, ellentmondásokra, paradoxonokra, és ezek elkerülhetetlenségére. Belső elmozdulásokra, különbségekre. Amennyire lehetséges, az elemzések megmaradnak az esztétikai ideológia kritikájánál, és nem lépnek tovább az irodalom intézményének átrendezése és újabb kánonok megalapozása felé. Értelmezéseimet szembesítem a korabeli és azóta született interpretációkkal, kultikus értelmezésekkel, művészet- és irodalomtörténeti „topográfiákkal”, legtöbbször a különbségek explikálása érdekében.

Az Erdély Miklós-i neoavantgárd általam felismerni vélt jellemzőjének azt tartom, hogy nem feltétlenül konvergál a köztudatban élő neoavantgárd-képpel: Erdély Miklós átírja a neoavantgárdot. A neoavantgárd esztétikai ideológiája, amely tematikus szinten az Erdély Miklós-i szövegegyüttes alapja, kritika alá helyeződik ezekben a szövegekben. A

neoavantgárd szerző-képe, annak ellenére, hogy maga a műfaj forradalminak hat, nem változik jelentősen az európai romantikus hagyomány szerző-képéhez viszonyítva. A neoavantgárd forradalmisága tehát bizonyos szempontból ellenforradalom, konzervatív beállítottság, ami a szerző kultikus szemléletében és a romantikus esztétikai ideológia továbbírásában nyilvánul meg (az új kultusza, a jelenlét metafizikája és a szerző metafizikája, a reflexió, vallomásosság, stb.). A szekularizációt a nyelv hajtja végre, és az Erdély Miklós-i paradigmatis írás önnön kritikáját alkotja meg. Ebben az összefüggésben elhagyhatatlan a „paradigmatikus” jelző. Erdély szövegei nem különböznek más szövegektől abban, hogy tudnának valami lényegeset önmagukról. Abban a pillanatban önreflexiójuk olyan mértékű lenne, mely létrehozná az abszolút költészetet, ezzel együtt annak végét is hegeli értelemben, és a nyelven túlra terjesztené ki hatáskörét. A reflexió sorsa azonban a folytonos visszasüllyedés a nyelv homogenitásába. Pontosabban a reflexió illúziója az, amiről lehull a lepel. Ennélfogva az Erdély Miklós-e szöveg sem „tud” mást felmutatni, mint önmaga nem különleges, csak példaértékű jellegét. Erről a szintről fordul vissza érvek hiányában minden olyan kánonképző aktus, ami radikalitás tekintetében megkülönböztet egymástól szövegeket. Ezzel pedig bevallja önnön végső igazolhatatlanságát, és igazolja a nyelvek és nyelvjátékok közti különbség eltűnését a motiválatlanság tekintetében. Ha a nyelv önkényes, akkor a kánon is az. A „paradigmatikus” jelző tehát itt a példaértékűséget hivatott jelezni.

I. A neoavantgárd és az interpretáció kérdése (Erdély Miklós művészetelmélete)

I.1. Értelmezés és besorolás – a kritika feladatai

A *Híd* 1982. márciusi számában Sebők Zoltán interjút készített Erdély Miklóssal, „Új misztika felé” címmel⁹. Az interjút Beke László Erdély-értelmezése, pontosabban Erdélyről szóló „életrajzi kommentárja” követi. Beke e hangsúlyozott műfaji helyesbítése figyelmet érdemel.

„Az Erdélyről való írás során tehát két alapvető nehézséggel kell szembenéznünk, az egyik a besorolásé, a másik az értelmezésé. Ha valaki majd egyszer Erdély oeuvre-katalógusának összeállítására vállalkozik, el fogja csüggeszteni a művek hihetetlen sokfélesége és műfaji átfedése: versek, tanulmányok, előadások, hangjátékok, zenedarabok, akciók, filmek, konceptek, rajzok, festmények, szobrok, objektok, montázsok/kollázsok, fotók, environmentek, színpadtervek, belső berendezések, fotómozaik-falak, építészeti alkotások, művészeti tanfolyamok stb. Ami az értelmezést illeti, ezt a feladatot – különös tekintettel a »jelentéskioltás« elvére – én is kerülni igyekszem, illetve az alábbi életrajzi kommentárral próbálom helyettesíteni.”¹⁰

A felsorolás majdnem kimerítő, talán az uszodacsempe-tervezés, egy új héjfalazási technika feltalálása és az operaénekesi ambíciók maradtak ki, de azokat bőven fedi a „stb”. Mindazonáltal érdemes közelebbről megvizsgálni, hogy miért nem lehetséges Beke szerint a besorolás és az értelmezés. Az előbbi nehézségeit látszólag könnyű megérteni: a erdélyi életmű műfaji szórtsága lehetetlenné teszi az értelmező számára, hogy besorolja a műveket, csoportosítsa és osztályozza azokat. Beke megjósolja, hogy egy majdani katalóguskészítő „elcsügged” e sokszínűség láttán. Nos, e cikk után pár évvel, akkor, amikor Erdély, ha nem is a teljesség igényével, de egyre gazdagabb anyagból és cenzúra nélkül válogatva kiállíthatóvá vált, készültek katalógusok, melyek osztályoztak, besoroltak. Ilyen volt a székesfehérvári¹¹, az óbudai, vagy éppen a Múcsarnok-beli is¹². Ez utóbbi kiállítás anyaga minden addiginál nagyobb és sokrétűbb anyag volt. Beke László a kiállítás alkalmából rendezett Erdély-szimpoziumnak a *Magyar Műhely* által kiadott kötetében a következőket írja:

„[A szervezők] a mintegy 40 előadótól mindössze azt kérték, hogy szubjektív visszaemlékezések és »lírizálás« helyett lehetőleg elemzéseket mutasson be [...]”¹³

Láthatóan Beke véleménye megváltozott *Híd*-béli cikke óta. Már kivitelezhetőnek tartja az értelmezést, az „elemzést” – sőt, kíváncsúnak. Egyelőre azonban maradjunk az 1983-as *Híd*-béli cikknél, melyben Beke hűnek mutatkozik tárgyához, vagyis Erdély véleményéhez a besorolástól való ehatárolódásban, éspedig azért, mert nem tekinti „tárgynak” a tárgyat. Erdély több írásában kifejtette véleményét a klasszikusnak tartott kategóriák kritikája ügyében, például a tárgyszerű gondolkodás ügyében is, mely a nyugati művészet reprezentatív

⁹ Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal. Sebők Zoltán interjúja. *Híd*, 1982. március

¹⁰ Beke László: Erdély Miklós. *Híd*, 1982. március, 378.

¹¹ Erdély Miklós /1928-1986/ kiállítása. 1991. október 26 – december 31. Székesfehérvár. Csók István Képtár – István Király Múzeum. Az István Király Múzeum közleményei, D. sorozat 207. szám (katalógus)

¹² 1998 őszén Beke László, Peternák Miklós és Szőke Annamária szervezésében Erdély Miklós életmű-kiállítás nyílt a Múcsarnokban, melyhez egy konferencia is kapcsolódott. A konferencia anyaga megjelent a *Magyar Műhely* 37. évfolyamának 110-111. számában, *Erdély Miklós-szimpozium* címmel. (1999.)

¹³ Beke László: Bevezető. *Magyar Műhely* (1999.) 2-3.

eljárásainak megalapozója, és nyilván maga a kategorizálás aktusa is e kritika tárgya volt és maradt nála. A kategorizálás egyik klasszikus és egyben ironikus értelmezése (ez az értelmezés neveltette meg Foucault-t) Borges „A John Wilkins-féle analitikus nyelv” című novellája. Az elbeszélő, miután elmesélte, hogy „milyen önkényességek vannak Wilkins, az ismeretlen (apokrif) kínai enciklopédiaíró és a Brüsszeli Bibliográfiai Intézet munkájában”, arra a következtetésre jut, hogy „nyilvánvaló, hogy az univerzumnak nincs egyetlen osztályozása sem, amely ne volna önkényes és pontatlan”. A válasz, hogy miért, egyszerű: „nem tudjuk, hogy mi az univerzum”.¹⁴ E kritikai mezőbe lép be Erdély is:

„aktuális tapasztalatainknak [...] univerzális érvényt próbálunk tulajdonítani. Extrapolációk és analógiák mentén építjük ki világképünket, és önmagunkat is ennek keretében határozzuk meg újra és újra. Ettől válnak céljaink esetlegessé, mindennapi életünk szorongóvá és bizonytalanná.”¹⁵

Egy interjúban pedig explicit módon elutasítja a kategorizálást, amikor Peternák Miklós annak a véleményének ad hangot egy készülő (aztán végül nem megvalósult) kiállítás kapcsán, hogy Erdély bizonyosan ki lesz állítva a „konceptnél” is:

„Szerintem mindenki kényelmetlenül érzi magát ebben besorolásban. Egyszerre fölébred, és akkor azt mondja: Mi az, ja, én koncept művész vagyok... és akkor hiába dörgöli a papírt, lucskolja vásznakat... Először is itt, Magyarországon a koncept, a konceptnek nevezhető tevékenység előbb úgy járta át mindenkinek a tevékenységét, hogy észre se vette. Sokáig még azt sem tudták, hogy van koncept-művészet, de már csináltak ilyen jellegű munkákat. Másodszor, itt a tevékenység kiterjedéséről van szó, és nem megosztásáról. Azért tartom ezt a besorolást hamisnak, mert a művészet illetékességi köre ezekben az években – az jellemző rá – fokozatosan kiterjed, és nem szerteágazó. Ez egészen más jellegű mozgás, mint amit egy ilyen jellegű felosztás sugall.”¹⁶

Talán éppen a kategorizálás beelőzése, lehetetlenné tétele volt többek között az a motiváció, amely mindig újabb és újabb műfaj kipróbálására vagy egy adott műfaj kiszélesítésére ösztönözte. Ahogy ő mondta,

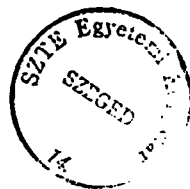
„[a] filmmel való kapcsolatom egy racionális megfontolás alapján kezdődött. Szinte azonos intenzitással foglalkoztam zenével, irodalommal és képzőművészettel. Olyan médiumot kerestem, amiben mindezzel egyszerre tudok foglalkozni. Hatott rám az ijesztgetés: »ne foglalkozz mindennel, mert szétforgácsolódsz!«. Rájöttem, hogy azért foglalkozom ilyen sok mindennel, hogy ne forgácsoljam szét magam. Ha az ember valamire kijegyzi magát, kénytelen rengeteg képességét leforgácsolni. A filmben mindenhez egyszerre kell érteni [...]”¹⁷

¹⁴ Jorge Luis Borges: A John Wilkins-féle analitikus nyelv. Fordította Scholz László. In J.-L. Borges: *Az idő újabb cáfolatai*. Gondolat Kiadó, Bp. 207.

¹⁵ Erdély Miklós: Beszélgetések a világok sokaságáról. (Filmszinopszis Bernard le Bovier de Fontanelle műve alapján) In E.M.: *A filmről*. Válogatott írások II. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 240.

¹⁶ Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. Peternák Miklós interjúja. *Árgus*, 1991. szeptember-október (II. évfolyam 5. szám) 75. Vagy: „...rossz közérzetet, vágást okoz nekem egy ilyen besorolás. Mintha elvágnák a köldökzsinóromat.” Uo. 81-82.

¹⁷ Új misztika felé. *Híd*, 373.



A fentiekből kiderülhet, hogy Erdély egyik (persze a „szétszórt” életművel jól megalapozott) mítosza önmagáról a sehová sem tartozás volt. Nyilván ebből kiindulva utasította el a besorolást. Beke azonban nem csak a „besorolást” tartja elkerülendőnek vele kapcsolatban, hanem az „értelmezést” is. Kérdés, hogy két külön dologról van-e szó, avagy nem. Beke talán egyről beszél, vagy legalábbis két, egymástól elválaszthatatlan dologról, amikor besorolásról és értelmezésről ejt szót. Egy szerteágazó művészi tevékenység besorolása ugyanazért ütközik akadályba, mint amiért az egyes művek nem értelmezhetők: a kategorizálás a tárgyszerűség, a tárgyá tétele eredménye, és része az értelmezői tevékenységnek, annak mintegy a betetőzése. Beke szövegéből e két összefüggő interpretációs eljárás elutasítása érződik ki.

I.2. Jelentéskioltság és értelmezés – a kritika ellentmondásai

Beke az értelmezés elutasításakor a „jelentéskioltság” Erdély elméletében központi jelentőségű fogalmára hivatkozik, amikor úgy dönt, hogy Erdélyről szólván autentikusabb egy „életrajzi kommentár”(ami egyszerűen a lineáris időt követve ismerteti a művész alkotásait), mint a művek értelmezése. Ez több szempontból is ellentmondásos megoldásnak tűnik. Ellentmondás feszül ugyanis ezen álláspont és a szintén Bekétől származó „módszertani fikcióesszé” műfaja, alapállása között, amit nem kevéssel ezután, egy 1983-as *Magyar Műhely*ben fejtett ki¹⁸. Ebben Beke egy még csak képzeletben létező Erdély-monográfiáról és az annak kapcsán jelentkező anomáliákról beszél. Így kerít alkalmat arra, hogy az interpretációról és a számára ideális kritikusi műfajról is szót ejtsen.

„Művészettörténeti és kritikusi tevékenységem »metodológiai középpontjában« az interpretáció kérdése áll. Céлом oly módon interpretálni az egyes műalkotásokat és a művészeti események egész folyamatát, hogy új felismerésekhez jussak el, s ezáltal a művészeti alkotásokkal megközelítőleg azonos nagyságrendű értéket hozzak létre.”¹⁹

A továbbiakban a szerző a „módszertani elképzelések tovább- és továbbfejlesztett változatait” a következő sorba illeszti bele: „alkotó interpretáció, voluntarista kritika, radikális félreértés- és tévedés-elmélet”. Majd így folytatja:

„Bebizonyosodott, hogy az ilyen szándékkal írott munkáim számára az esszé műfaja a legalkalmasabb, mert bizonyos mértékig felmentést nyújt a tudomány jelenleg uralkodó szokásainak betartása alól. Mivel az esszé Montesquieu-i – és általam is elfogadott – értelmezése időközben elhomályosult, szükségesnek tartottam a »fikció-« előtag bevezetését, nyomatékosítva, hogy az esszében kifejtett gondolatok nem feltétlenül »igazolható« problémaállítások vagy »bizonyításra« váró végkövetkeztetések.”²⁰

A fenti sorokat a Beke által is említett Paul Feyerabend ismeretelméleti anarchizmusa „alapozza meg” (ha lehet ezt a kifejezést használni), és talán arról a pillanatról árulkodnak, amikor a magyar művészetkritikát és tudományos életet megérintette az inkommenzurabilitás, az összemérhetetlenség elve, avagy ezen elv igénye. Az „»igazolható«” és a „»bizonyításra« váró” szavak idézőjelbe tétele, és ezzel a tudomány terrorszerű működését elősegítő

¹⁸ Ez a *Magyar Műhely* „teljes terjedelmében az 1974. évi Kassák-díjas Erdély Miklós munkásságával foglalkozik”. *Magyar Műhely*, 1983. július (21. évfolyam 67. szám) 1.

¹⁹ Beke László: Lényegi... *Magyar Műhely*, 9.

²⁰ Uo.

gyakorlatokként való értelmezésük Bekénél egybevághat Feyerabendnek és Lyotard-nak a tudományt érintő kritikájával. Lyotard szerint

„[m]inél erősebb egy »lépés«, annál könnyebb megtagadni tőle a minimális konszenzust, éppen azért, mert megváltoztatja azokat a játékszabályokat, amelyekre a konszenzus épült. Ha azonban a tudományos intézmény ily módon funkcionál, akkor egy közönséges hatóságként működik, amelynek a viselkedését homeosztázis szabályozza.”²¹

Ennek a Lyotard-idézetnek a fényében megjósolható, hogy Feyerabendet tanulmányában nem elrettentő példaként lábjegyzeteli be egy adott helyen: „P.B. Medewar [...] azt mondta, hogy »nincs tudományos módszer«, és ehhez Lyotard a következő lábjegyzetet fűzi: „Ezt magyarázta meg Feyerabend az *Against Method* [...] című munkájában, ahol Galilei példájára támaszkodva Popperrel és Lakatossal szemben az ismeretelméleti »anarchizmust« vagy »dadaizmust« követeli.”²² Mindez Erdély megfogalmazásában:

„Az avantgardizmusnak az örültséghez való vonzalma tehát nem áll egyedül, hanem egy új világképből táplálkozik. Az anarchista ismeretelmélet más szempontból jut hasonló konzekvenciákra. *Feyerabend* az egész tudományos módszert kifogásolja, ez a hipotéziseknek bizonyos egyenrangúsághoz vezet.”²³

Bekének tehát ebben a *Magyar Műhely*-béli írásában megjelenik a nem-normatív, nem dogmatikus tudomány ideája. Az a némiképp esztétizált szövegrész, mely „a művészeti alkotásokkal megközelítőleg azonos nagyságrendű értéket” létrehozó interpretációról szól, a műalkotás és az interpretáció, a primer és a szekunder szöveg különbségének eltűnéséről, ennek az eltűnésnek az (explicit módon nem kifejtett, csak vágyszerű) igényéről tanúskodik. Ez a vágy a tudományos nyelv nem-figuratív, transzparens, metanyelvi ideája ellen lázad, amely ideából végső soron egy leigázó gyakorlat ered, és a fikcionális diskurzusok emancipálása mellett emel szót.

Egy nem túl hosszú bekezdés erejéig ki kell tértünk arra, hogy Beke itt hogyan hivatkozik Erdélyre. Erdély „sejtések” elnevezésű „műfaji törekvéseit” idézi mint olyan mintát, amit egy „módszertani fikcióesszében” követni lehet. A „Sejtések” valójában egy akció, melyhez szöveg is tartozik. Ebben Erdély

„kijelentéseket sorol, melyek lehetnek természettudományos-filozofikus megállapítások, metafizikai vagy akár lírai gondolatok, tautologikus és paradox mondatfüzések”.²⁴

Erdély így emlékszik vissza:

„[az] előre megírt mondatokat úgy olvastam fel, hogy minden mondat után tühegyű papírröppentyűt dobtam egy nagy méretű női fotóportréba.”²⁵

²¹ Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. In *A posztmodern állapot*. Fordította Bujalos István – Orosz László. Századvég Kiadó, Bp. 1993. 137.

²² Lyotard: i.m. 129.

²³ Erdély Miklós: Optimista előadás. In E.M.: *Művészeti írások*. Bp. Képzőművészeti Kiadó, 1991. 143.

²⁴ Beke: Erdély Miklós. *Híd*, 380.

²⁵ Idézi: Beke, uo.

A műfaji összetettség itt egy olyan intuitív gyakorlat eszköze, amely gyakorlat során elmosódik a művészet és a szigorú tudományosság közti határ, de ebben az esetben nem a művészet „annektál”, bejelentve mintegy a figuratív nyelv igazságigényét, hanem a művészi gyakorlat fedez fel egy, a magáénál sokkal autentikusabb nyelvet: a jelenkori tudomány nyelvét. Erdély szerint a huszadik századi tudomány és annak nyelve sokkal művészebb, mint a művészeté. Művészebb, ami Erdélynél azt jelenti, hogy radikálisabb a mindenkori fennálló, uralkodó, megszokott paradigma kritikájában. A huszadik századi természettudomány jóval a társadalomtudományok előtt halad, viszonya ahhoz, amit vizsgál, nem pozitív-tudományos, hanem költői és intuitív. A „Sejtések”-ről:

„Ezek természettudományos koncepek voltak tulajdonképpen. Eszembe se jutott, hogy koncept is van a világon, csak ismertem a természettudományos gondolkodást, érzékelttem annak sokkal fejlettebb voltát, mint ami a művészetben egyáltalán vagy a filozófiában egyáltalán ismeretes. Sokkal tágabb, sokkal nyitottabb, sokkal kilazítottabb gondolkodás volt már a tudományban proklamálva. Természettudományos koncept volt '67-ben ez a Három kvarkot Marke kiáltnak. [A „Sejtések”-en kívül még két másik akció tartozik ide – M.A.] A kvark a Finnegans Wake-ből való, ahonnan a tudós vette a kvark szót, ott a varjak kiabálják a levegőbe a „kvark”-ot és ebből lett a tudományos kvark név. Itt már a természettudományhoz akartam kötni a művészetet, ezzel a címmel.”²⁶

Vagy:

„[...] úgy vettem észre, hogy a század nagy elméleti fizikusainak és matematikusainak írásai fölötté állnak az irodalmi stílusnak. Egyszerűen szebben tudnak írni.”²⁷

A „sejtés” tehát mint műfaj az „igazság” relatívvá válásáról tanúskodik, valamint arról az igényről, ami a relativizmushoz való viszony forradalmasítását tűzi ki célul. A „sejtés” mindezzel együtt pedig túl akar lépni a reprezentációra, a valamiről való beszéden, amely azt a valamit eltávolítja, elidegeníti. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy Beke ezt a programot némileg ellentmondásos módon fejti ki, hiszen a „problémát” az jelenti számára, hogy miképp fogalmazza meg egyszerre két helyen az Erdély-féle művészet lényegét. (Bevallása szerint ugyanis két helyről is érkezett hozzá felkérés egy Erdély Miklósról szóló monográfia megírására.)

„Nyilvánvaló, hogy a lényegből csakis egy van, ezt pedig megosztani nem lehet. Ha pedig kétféleképpen próbálom megfogalmazni ugyanazt az egyetlen lényegét, legalábbis azt a reményemet rombolom le, hogy minél inkább lényeges valami, annál inkább egyetlen – optimális – formában létezhet csak.”²⁸

Sem Feyerabend, sem pedig Lyotard eszmefuttatásába nem helyezhető el az ilyen pozitív módon elgondolt „lényegiség”. Nem könnyű nem tudomást venni erről az ellentmondásról, hiszen Beke az esszé egy későbbi pontján Erdély személyiségének és művészetének lényegét a

²⁶ Beszélgetés... *Árgus*, 78.

²⁷ Új misztika felé. *Híd*, 375. A művészet más tudományágakban való „feltalálása” nem új törekvés. Friedrich Schlegel írja, hogy „[a] modern fizika első megteremtői közül többeket nem is filozófusnak, hanem művésznek kell tekintenünk.” Athenäum-töredékek. Fordította Tandori Dezső. In August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, 1980. 336.

²⁸ Beke: *Lényegi...*, *Magyar Műhely*, 9.

„megfogalmazhatatlanságban” leli meg, ami kifejezés eredhet a nem kevésbé esszencialista „kimondhatatlan” hagyományából. E hagyomány nem tagadja a lényegét, csak az emberi szót tartja elégtelennek annak kifejezésére. Vagyis egyrészt kritikus azzal a nyelvfelfogással kapcsolatban, mely jelölt és jelölő kapcsolatát organikusnak véli, ebből fakadóan a jelölőt kifejezőnek és elégségesnek, másrészt viszont esszencialista abban az értelemben, hogy hite szerint a nyelven kívül létezik valamifajta olyan lényegiség, ami megelőzi a nyelvet. Nyelvkritikus abban az értelemben, hogy meglepi jelölt és jelölő szétválasztását, de a másik oldalról feltételezi, hogy létezik például gondolat a nyelv előtt egyfajta „intuitív magányban” (Derrida), ami bizonyos szempontból legalább olyan ideologikus, mint jelölő és jelölt reflektálatlan összemosása.

Ha azonban ettől az ellentmondástól eltekintünk, akkor visszatérhetünk a *Híd*-béli Beke-tanulmány és a *Magyar Műhely*-béli között feszülő ellentmondáshoz: míg a *Híd*-tanulmány az interpretációt elutasítja illetve kikerüli, addig a *Magyar Műhely*-tanulmány az interpretációt a legradikálisabb módon élteti. Míg az egyik tanulmányban Beke afirmatív viszonyt alakított ki a műalkotások radikális félreértésével szemben (ami félreértést a jelentéskioltás elve „biztosít” illetve tesz elkerülhetetlenné), addig egy másik tanulmányban, éppen a jelentéskioltásra hivatkozva, nem vállalta a félreértés veszélyeit. Előfordulhat azonban, hogy ez az ellentmondás nem Beke tanulmányainak ellentmondása. E tanulmányok az önmagában is ellentmondásos erdélyi fogalmi hálóban vergődnek, vagyis mint olvasatok megismétlik azt az ambiguitást, ami az erdélyi gondolatkört feszíti.

Mindenekelőtt tisztáznunk kell a jelentéskioltás fogalmát. Erdély sok helyen beszélt a jelentéskioltásról, leghíresebb írása ez ügyben a „Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához” címet viseli.

„0000 A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás

rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást mint egészet megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon.

00000 Az ilyen jel [értsd: a műalkotás – M.A.] megkülönböztetendő az algebrai x -től, amely tetszőleges jelentést vehet föl, mert a műalkotás semmilyen jelentést nem vehet fel, csak félreértés által.”²⁹

Az idézet második mondata jól mutatja, hogy Beke radikális félreértés- és tévedés-elmélete rokonságot tart Erdély „Tézisei”-vel. Az alábbi interjúrészletben Erdély a montázselmélet kapcsán beszél a jelentéskioltásról:

„A montázselmélet fölveti, hogy két vagy több dolog egymás mellé rendelése – ez a bizonyos $1 + 1 = 3$, amit Eizensteinnél látunk – fölveti, hogy ez a művelet nem jelentéstöbbletet, hanem jelentéskioltást eredményez, itt harmadik jelentés nem jelenik meg. Ha művészi, akkor kioltják a jelentést az egymás mellé rendelt dolgok, de ugyanakkor egy más állapotba hozzák a befogadót, és tulajdonképpen állapotokkal történik a kommunikáció. Ezért kíséri mosolygás a műveket.”³⁰

A kérdés ezek után az, hogy a radikális félreértés-elmélet, amiről Feyerabend, Erdély és Beke is beszélnek, mennyire egyeztethető össze az állapotkommunikációval.

²⁹ Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához. In E.M.: *idő-möbiusz (második kötet)*. magyar műhely, párizs – bécs – budapest, 1991. 84.

³⁰ Beszélgetés..., *Árgus*, 81.

I.3. A jelentésíoltás és az állapotkommunikáció ellentmondásai

Erdély elméletének hangsúlyos részévé tette a telített jel kritikáját. Ezt részben Roland Barthes *L' Empire des Signes* című, úgynevezett „Japán-könyvének” hatására tette, amint arról maga is ír egy, a „Marly tézisek”-hez fűzött kommentárjában:

„A műalkotás nem jel, amit szemiológiai terminológiában úgy fejezhetünk ki, hogy *üres jel*. Jelentést nem vagyunk képesek neki tulajdonítani, csak használjuk. Ha a jelentés a használat, akkor felmerül a kérdés, mire használjuk a művészet fogalmát és mire a műalkotást. R. Barthes a »kérdést« a következőképpen közelíti meg [...]”³¹

és itt következik a Japán-könyv egy-két szóban történő rendkívül vázlatos ismertetése. (Fontos hozzátenni, hogy csak részben ered Barthes-tól az üres jel témája. Jól látszik az idézetben a Wittgenstein-hatás is, lásd „a jelentés a használat”). Ez a kritika, melyet nevezhetünk metafizika-kritikának is, a motivált vagy organikus jel képzete kritikájának, leszámolt a jelentéssel, pontosabban a műalkotás mint jel által hordozott jelentéssel.³² Angyalosi Gergely a következő hosszabb idézetben Barthes-ot kommentálja ugyanezen jelenség kapcsán:

„[Barthes] felfogása szerint a *szatori* eredményeként a jelentett, amely az értelemmel (*sens*) egyenértékű fogalom nála, elveszíti az eredendő igazsággal, az isteni igével, a jelenlét metafizikájával való bensőséges kapcsolatát. A jelentett vagy az értelem szükségszerűen belép abba a végtelen mozgásba, melynek során a jelentett jelentővé válván, egy másik jelentő által határoztatik meg [...] Ha viszont átéljük az értelemnek azt a megrázkódtatását, amelyre a Zen a *szatori* szóval mutat rá, úgy tapasztalatot nyerhetünk arról, miképpen halványul el, gyengül meg a jelentett, egészen addig a pontig, míg nem marad belőle egyéb, mint »önmaga helyettesíthetetlen üressége«.”³³

Másképpen:

„[...] a nyelvi megnyilatkozás [énonciation] a maga egészében üres folyamat, amely tökéletesen működik anélkül is, hogy megtöltenénk a beszélgetők személyével: nyelvészeti szempontból a szerző pusztán az, aki ír, ahogy az *én* is pusztán az, aki kimondja, hogy *én*: a nyelvnek »alanya«, nem »személye« van, s ez az alany, amelyben semmi sincs, pusztán az őt meghatározó nyelvi megnyilatkozás, egymaga is »megtartja«, azaz kimeríti a nyelvet.”³⁴

Erdély nem „orientalizál”, ahogy Barthes a maga fiktív birodalmával, hanem a művészetnek, azon belül pedig a montáznak mint ~~eszköznek tulajdonítja a jelentésíoltást~~. Mindegy azonban, hogy a montázs végzi el a munkát, vagy a *szatori*, a végeredmény a fontos: eszköztől függetlenül a leszámolást Erdélynél – akárcsak Barthes-nál – a jelentés ontológiai értelemben

³¹ Erdély Miklós: [A tézisek mellé...]. In E.M.: *Művészeti írások*. Bp. Képzőművészeti Kiadó, 1991. 130-131.

³² A már említett „Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához” című szövegről van szó, ami a fenti Erdély-köteten kívül megjelent még a következő kötetekben: Erdély Miklós: *Művészeti írások*, Bp. Képzőművészeti Kiadó, 1991. 125-128.; *Szógettő* (Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból) Jelenlét, 1989/1-2. szám (14-15) Új sorozat, I. évfolyam. 112-114.

³³ Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Bp. Osiris Kiadó, 1996. 158.

³⁴ Roland Barthes: A szerző halála. Fordította Babarczy Eszter. In R.B.: *A szöveg öröme*. Bp. Osiris Kiadó, 1996. 52.

vett kritikájaként is számon tarthatjuk, olyan kritikaként, mely a szövegimmanenciát radikálisan tagadja. A hagyományos értelemben vett analitikus hermeneutika rekonstruktív munkája helyett az olvasó szabadságot kap Erdély elméletében, és konstruktív magatartást várnak el tőle. A probléma azonban az, hogy a jelentéskioltás valójában ellentmondásban van a kommunikáció gyakorlatával. Márpedig amilyen radikálisan gondolta el a jelentéskritikát Erdély, olyannyira ragaszkodott a kommunikáció ideájához. A megoldást abban találja meg, hogy a kommunikáció megmentése érdekében bevezeti az „állapotkommunikáció” fogalmát, amely fogalom a jelentéseit vesztett, tulajdonképpen „üres” mű ellenére biztosítja szerző és befogadó misztikus kommunikációját. (Az elméletet magát nevezhetjük misztikus pragmatizmusnak, misztikus „reader response”-nak is.) Erdély hangsúlyozni kezdi a *kongenialitást* a szerző és az olvasó/néző/hallgató között, és az elmélet itt válik ellentmondásossá. A montázsszerűen építkező műben nincs jelentés, ugyanis a műben a jelentések egymás ellen hatnak, egymásnak feszülnek és kioltják egymást. A befogadó ezzel az „üres” művel találkozik, és ez az üresség teszi lehetővé, hogy ő maga jelentést adjon. Ennek az olvasói jelentés-adásnak a kapcsán írja Takáts József, hogy

„Erdély egész működése azt bizonyítja, hogy a befogadóban felnyíló kreativitást mindig sokkal fontosabbnak tekintette, mint magát a létrehozott művet.”³⁵

Erdély szerint a mindenkori szerző célja a „helyzetbe hozás”: úgy kommunikálni az „üres” műalkotáson keresztül, hogy ugyanaz az állapot jöjjön létre a befogadói oldalon. Ez az állapot ugyanaz az állapot, amiben a mű fogant – a szerző ihletett pillanata. „Még egyszerűbben: az alkotó ihletét viszi át a közönségre”, mondja.³⁶

„Ha valamely művet »gondolatébresztőnek« neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, melyben megszülethet az a gondolat, amit az alkotó sugalmazni kívánt. Nem felismerését kívánta közölni, hanem azt az állapotot, melyben az a bizonyos felismerés vagy felismerések létrejöhetnek. Másképpen a mű »jelentése« sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre. A »van benne gondolat« szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa.”³⁷

A jelentéskioltás gondolata, amely ideológiai alapul szolgált a radikális félreértés-elmélethez, nem egyeztethető össze a kommunikáció ideájával. Stílusosan azt lehetne mondani, hogy Erdély elmélete egy montázsszerű és paradox elmélet, amelynek alkotóelemei (a jelentéskioltás elve és a kommunikáció gondolata) kioltják egymás jelentését. (Azt az ambiguitást, paradoxikus gondolkodást, ellentmondásosságot, amiről tematikusan, a „kimondott” szintjén sokszor beszél, mintegy konstatívként, és amit tulajdonképpen szinte minden írásában affirmál, azt az ambiguitást elméletében performatív szinten, a „kimondás”, a „tett” szintjén megismétli, sőt, a terminológia elemi szintjén is újraírja. A jelentéskioltás, az állapotkommunikáció, a montázsgesztus, a holisztikus szerkezet, a kategorikus költészet fogalmai mintegy oximoronként kisebb-nagyobb mértékben önmagukban is megismétlik az elméletben feszülő ellentmondásokat. Meglehet, hogy a legjobb motiváció oximoronok szül(et)ésére a katarétkus állapot. Erdély terminusai nagyrészt katarézisek.)

³⁵ Takáts József: Jelentéskioltás. *Pompeji*, 1992/2. 18.

³⁶ Erdély Miklós: Mozgó jelentés. In E.M.: *A filmről*, 122.

³⁷ Uo.

Itt kell visszakanyarodnunk Beke László tanulmányaihoz. A tanulmányok egymás közti ellentmondásait, illetve a következetlenséget, ami belülről feszíti őket, a paradoxikus Erdély-féle gondolkör következményeként is értékelhetjük. A Beke által tervbe vett Erdély-monográfia, amelyről a *Magyar Műhely*ből értesülhetünk, egyrészt joggal, vagyis „tárgyához”, Erdély Miklóshoz hűen épít majd a radikális félreértésre, legalábbis ha a „Marly-i tézisek” idevágó passzusaira gondolunk, mely passzusok a jelentéskiolttással alapozzák meg a félreértést. (Persze a félreértést nem lehet akarni, arra csak ráhagyatkozni lehet. Ennyiben a maga kiáltványszerűségében az avantgárd hagyományaihoz hű a Beke-féle monográfia-program, ahogy Erdély „Marly tézisei” is.) Másrészt Beke joggal mond le a *Híd*-ban az „értelmezésről”, épp a jelentéskiolttásra hivatkozva: nincs miről beszélni, ugyanis nincs jelentés, illetve a beszéd egy misztikus egyesülésben elveszti indokoltságát, ahogy ez a „Marly tézisek” záró soraiban is megjelenik:

„0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.
0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.”³⁸

Beke tehát a jelek szerint mindig következetes marad, amikor Erdélyt olvas, és sohasem marad az – épp úgy, ahogy Erdély teszi. Következetes a következetlenségben.

I.4. A befogadás helye a jelentéskiolttás elméletében

Azonban az az olvasat, mely szerint az Erdély Miklós-i jelentéskiolttásnak két következménye lehet, túl normatív, más szóval dogmatikus alternatívának tűnhet. Talán nem így, nem ilyen kizárásos alapon kell ezt felfogni, miszerint a befogadó *vagy* a teremtő művész helyzetébe kerül, aki a műalkotást mint ürességet interaktív módon megtölti jelentéssel, akár totális félreértések árán – *vagy* nem jut szóhoz, mert inkább egyfajta revelatív és ebben a minőségében csöndre kárhoztató „másállapotról” beszélhetünk esetében, semmint valami fogalmivá tehető gondolatról. Ez a két „változat” nem is feltétlenül mond ellent egymásnak. Ugyanis a második verzió befogadója ugyanúgy igényt tarthat a teremtő képességre, amikor az állapotot, melybe a műalkotás révén került, gondolattá konvertálja, és esetleg egy újabb műalkotás segítségével állapotba hozza a következő befogadót. Ez megint csak egy normatív elgondolás, és talán jobb szó rá a dialektika. Babarczy Eszter szerint Erdély „gondolatot tesz állapottá”³⁹, és ezt mondja maga Erdély is önmagáról:

„Mindig is az volt a szándékom, hogy megpróbáljam egy gondolat minőségét állapottá alakítani.”⁴⁰

Erdély ily módon persze félig-meddig elejét is veszi a diszkurzív válnak, hiszen az állapot nem kibeszélhető, azonban (és ez a lényeges) egy további műalkotás segítségével újra

³⁸ Erdély Miklós: Tézisek..., i.m. 85. Babarczy Eszter Erdély installációi kapcsán szintén az elnevezés képtelenségét említi, tehát az interpretáció az ő felfogásában a fogalom hiányával kell, hogy számoljon: „Az anyagok önmaguk emblémái, nem allegóriák: nincs jelentésük, csak asszociációs körük, lehetőségeik, taszításuk és vonzásuk. A viszonyba hozott anyagok játéka nem egyszerűen szellemi viszonyok modellálását szolgálja. Az érzékiség lyukat üt a fogalmilag artikulálódó intencionalitáson. Hogyan tudnánk precízen megnevezni, mit csinál az élesztő és a macesz egymással a Szelídség medencéjének sűrített tejében? Nem tudjuk megnevezni, csak megszagolni s kibékülésként elgondolni.” Babarczy Eszter: Határátlépő. *Új Művészet*, 1992/4. 9.

³⁹ Babarczy: i.m. 8.

⁴⁰ Erdély Miklós: Apokrif előadás. In E.M.: *Művészeti írások*. Bp. Képzőművészeti Kiadó, 1991. 154.

állapottá tehető. Ebben az értelemben az „állapot” olyan állapotot jelent, amely *potenciálisan kreatív*. Talán nem véletlen, hogy az állapotkommunikáció gyakorlati kipróbálása Erdély különböző pedagógiai próbálkozásaihoz kapcsolódtak.

„A kreativitási csoport pedagógiai tevékenységem részének tekinthető, amellyel megpróbáltam kitermelni azt a közeget, amelyben egyáltalán érdemes dolgozni. Gondoltam, legyen környezete is annak, amit csinállok. Megpróbáltam előadni, népszerűsíteni azt a gondolkodási módot, ami lényegesnek tartok. Ez viszont csak úgy lehetséges, ha mások is, a „tanulók” is megpróbálnak valamit csinálni. Mindez szépen kifejlődött, valódi környezetté vált, önállósult – nem egyszerű epigonizmus lett belőle, hanem művészek fejlődtek ki belőle, akik munkásságom jó környezetének bizonyultak. Mondhatom, ez a környezet lett tevékenységem legjobb kritikusa.”⁴¹

Mindez azért fontos, mert arról árulkodik, hogy a hatvanas-hetvenes években a neoavantgárd kapcsán időről időre felmerült a befogadás kérdése. Ez többek között annak volt a következménye, hogy a műalkotások „önmagukról” kezdtek beszélni:

„A 70-es években a konceptuális művészetben a kutatás egybeesett a képzőművészeti tevékenységgel.”⁴²

A kritikusok hirtelen abban a helyzetben találták magukat, hogy megelőzik őket, és már maga a műalkotás „elvégi” a kritikus munkát, melynek következtében megkérdőjeleződött a kritikus munkakör, legitimációs válság következett be. A kritikusok arra kényszerültek, hogy átgondolják azt, amit csinálnak. A kérdésre adott válaszok logikusan következtek a helyzetből. Ha a művész elvégzi a kritikus feladatát, akkor a kritikusnak (olvasónak) művésszé *kell válnia*.⁴³ Szentjóby Tamás szerint ez magától bekövetkezik, előbb-utóbb ugyanis mindenki művész lesz:

„A mindenki művész nagy elméletére a budapesti avantgarde-ból a legjobb példa azonban nem Erdélyé, hanem az underground másik legendás mesteréé, aki nem hagyhatok ki ebből az előadásból: Szentjóby Tamásé. Szentjóby 1973-ban egy párizsi biennálén egy grafikont állított ki, amely azt mutatta, hogy az elkövetkező években a Földön a művészek száma egyre emelkedni fog, s 2030-ra a világon minden ember művész lesz, a Föld *Művészeti Bolygó*vá válik.”⁴⁴

Egy Beke Lászlóval készített 1976-os beszélgetésben Barna Róbert rá is kérdez arra, minden bizonnyal a konceptuális befolyásoltság alatt álló neoavantgárdra gondolva elsősorban, hogy mi a kritika feladata abban a helyzetben, amikor

⁴¹ Új misztika felé. *Híd*, 366. Erdély pedagógiai munkásságáról bővebben lásd Bacsó Zsuzsa Éva: Erdély Miklós és az InDiGo (Erdély művészetpedagógiája és kreativitási kurzusai). In *A modern poszt-jai*. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről. Szerkesztette Keserü Katalin. ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994.

⁴² Erdély Miklós: [A tézisek mellé...], i.m. 129.

⁴³ Ez jellegzetesen neoavantgárd program, mondhatnánk, ha nem volna ismerős a romantikából. „Költészetet csak költészet bírálhat. Az olyan műtétet, amely sem anyagában, mint a szükségszerű benyomásnak a maga alakulásában való bemutatása, sem szép formája által és a régi római szatíra szellemében liberális hangja révén, nem műalkotás, nos az ilyen műtétnek nincs polgárjoga a művészet birodalmában.” Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*. Fordította Tandori Dezső. I.m. 233.

⁴⁴ Takáts József: i.m. 18-19.

„az új avantgarde alkotói a legtöbbször olyan módon alkotnak, hogy egyszerre készítik el az alkotással az alkotás kritikáját, az alkotás jelentésvizsgálatát is. Van-e hát még helye a hagyományos értelemben vett kritikus munkának?”⁴⁵

Beke erre azt válaszolja, hogy

„amikor [...] a művészetben ilyen határozott formában elhangzik a kihívás, hogy kritikusra többé már nincs szükség, akkor a kritikusnak részben magára kell vállalnia a művész szerepkörét”.

A kérdezőnek azonban alapvető problémái vannak a hagyományos kritikai szereppel, és a következő apóriát említi föl:

„A kritikus spekulatív magyarázatai az alkotási folyamatot kutatva egyre jobban eltávolodnak az alkotások igazságától. Ugyanakkor félő, hogy ha nem születne ilyen spekulatív magyarázat, akkor a dolgok, cselekvések értelmezése veszne el.”⁴⁶

Beke válasza így hangzik:

„Ez álprobléma. Az ilyen kritikák egyszerűen rossz kritikák. Az ember szeretne olyan művészetről tudni, amelynek nincsen szüksége ilyen magyarázatokra. Nem annyira az az érdekes, hogy értelmezzünk egy művet, s így más számára is közelebb hozzuk, hanem az, hogy olyan dolgokat bontsunk ki a műből, amik azelőtt még nem léteztek a köztudatban, akár a művész tudatában sem – az tehát, hogy újabb összefüggésekbe kerüljön a mű. Ez az igazi lehetősége a kritikának: továbbalkotni.”

(Jól látható az idézetben, hogy a radikális félreértésemélet összefonódik a kritika művészi ambícióival. A félreértés mindig művészi, amennyiben fikcionálás. Ez a vélemény harmonizál a *Magyar Műhely* „módszertani fikcióösszejében” kifejtett radikális félreértés-elmélettel, később azonban megváltozik. Beke egy 1987-es *Jelenkor*-ban Peternák Miklóssal beszélget néhány Erdély-szöveg bevezetéseként.

„Mindkettőnkben van bizonyos félelem, mondja, hogy félreinterpretáljuk, vagy félreinterpretálódik Erdély Miklós munkássága”⁴⁷.

A „félre” igekötő itt már pejoratív felhangokat jelez.)

Beke tehát a Barna-interjúban nem a már legitimált és kanonizált jelentések továbbadását tartja a kritika feladatának, hanem a műalkotásokhoz való mindenkor kreatív viszonyt. Számára a „továbbalkotni” azt jelenti, hogy inventív módon kell viszonyulni a műalkotáshoz, és újabb és újabb jelentéseket kell benne megtalálni. Pontosabban nem meg-, hanem feltalálni. Mivel az önreflexió tulajdonképpen elvette a kritikus munkáját, ezért neki saját ideológiája szerint ugyanúgy teremtenie kell, ahogy azt a művész teszi. (Érdekes és talán nem véletlen egybeesés, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek epikájában és kritikájában mindez szintén végbement. A koncept-jelleg az a képzőművészetben, ami például a nominalizmus a szépirodalomban.

⁴⁵ Az új avantgardról. Beszélgetés Beke Lászlóval. Barna Róbert interjúja. *Mozgó Világ*, 1976/5. 83.

⁴⁶ Uo. 84.

⁴⁷ Beke László – Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklós írásairól. *Jelenkor*, 1987. november, 1002.

„[A] próza és általában a művészet szükségképpen bölcselétivé változott, reflexiók szintje megnövekedett [...]”⁴⁸,

mondja Balassa Péter. Ez az „önmagát minduntalan értelmező”⁴⁹ regény az a regény, amely folyamatosan „írja önmagát”, ahogy a tárgy a konceptuális „esztétikában” folyamatosan készíti önmagát. És az epika önreflexiója szintén elvezetett a kritika fikcionáló esszéizál(ód)ásához.)

Azonban a neoavantgárdnak ez a kreativitásra való igénye („nem rekonstruálunk, hanem a kritikában is műalkotást hozunk létre”), mely ugyanakkor összefonódott a tradicionálisan pozitivistá értelmezői munka kritikájával, nem feltétlenül vezetett ki az ideológiából, legfeljebb annak másikába csapott át: a romantikusba. Első látásra legalábbis.

I.5. Az önreflexió és a jelentéskioltság kapcsolata

Az önreflexió maga nem alkalmas irodalomtörténeti kategóriának, azaz nem alkalmas korszakok megalapozására. Maguk a Schlegelek is sejtették ezt, és így eleve elejét vették annak, hogy rájuk hivatkozva romantikus eredetűnek lehessen betudni az önreflexiót. Ugyanis a 238. Athenäum-töredékben, mely a transzcendentális költészetről szól, Pindarosz Goethe rokona a „szép öntükrözésben” (a 253-ban pedig Shakespeare is felsorakozik melléjük):

„Van költészet, melynek alfája és omegája az eszményi és a reális viszonya, és amelyet így a filozófiai műnyelv analógiájára transzcendentális költészetnek nevezhetünk. Kezdődik mint szatíra az eszményi és reális abszolút különbségével, mint elégia közepén lebeg, és végzi mint idill, a kettő abszolút azonosságával. Amiképpen azonban kevésbé lenne értékes az a transzcendentális filozófia, amelyik nem kritikai, nem ábrázolná a produktummal együtt a produkálót is, és a transzcendentális gondolatok rendszerében nem tartalmazná egyszersmind a transzcendentális gondolkodás karakterisztikáját, úgy a transzcendentális költészetnek is egyesítenie kellene a modern költőknél nem ritka transzcendentális anyagokat és a költői képesség poétai elméletének előgyakorlatait a művészi reflexióval és a Pindarosz-féle szép öntükrözéssel, a lírai töredékekkel, melyek a görögöknél és az antik elégiában az újak között pedig Goethénél találhatók, minden emberi ábrázolásban önmagát is ábrázolva, hogy így mindenütt egyszerre legyen poézis és a poézis poézise.”⁵⁰

A „poézis poézise” kifejezés ismerős a magyar kontextusból is „egy regény regénye” formában:

„A regény meglehetősen kellemetlen ötvözet (a rather uncomfortable combination) egy regény leírásának (mely maga volna a regény) és egy regénynek (mely, úgymond, tartalmazná önnön leírását).”⁵¹

A Schlegelek transzcendentális kritikai filozófia mintájára szükségesnek tartják a transzcendentális kritikai költészet fogalmának és gyakorlatának bevezetését. Filozófiának és

⁴⁸ Balassa Péter: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. In B.P.: *Észjárások és formák*. Bp. Tankönyvkiadó, 111.

⁴⁹ Szegedy-Maszák Mihály: „Bevezetés a szépirodalomba”. In *Diptychon*. (Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről, 1986-1988.) Bp. Magvető Könyvkiadó, 1988. 108.

⁵⁰ Athenäum-töredékek. (Friedrich Schlegel), i.m. 233.

⁵¹ Esterházy Péter: A mámor enyhe szabadsága. In E.P.: *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, 1986. 601.

költészetnek egymásra kell találniuk a reflexióban. Mindebben a „kritikai” a lényeges. Az önreflexió a maga kritikai mivoltában mintegy megelőlegezi saját olvasatát, és ekként totalizáló. De vajon létezhet-e reflexió abban a tiszta „kritikai” formájában, ahogy azt Friedrich Schlegel elképzelte? Van-e olyan reflexió, amely kivonja magát a további reflexiók alól, és megelőlegez minden kritikát? (A neoavantgárdban ezt az eszményi konceptnek neveznék.) Friedrich Schlegel a Goethe *Wilhelm Meister*éről című írásában ennek ellenkezőjét állítja akkor, amikor a német romantikus értelemben vett *kritika* kiteljesítő szerepét hangsúlyozza egy mű „egésszé alakulásának ösztönével”, tehát szükségképpen töredék-jellegével szemben:

„De nem kevésbé szükséges, hogy tudjunk minden egyediségtől elvonatkoztatni, hogy lebegésében ragadjuk meg az általánost, áttekintésünk legyen egy tömbről, megragadjuk az Egészet”.⁵²

Ahogy Walter Benjamin írja:

„A kritika tehát egyfajta kísérletezés a műalkotáson, amely feléleszti a mű reflexióját, minek következtében a mű öntudatra ébred és önismeretre tesz szert [...] A kritikának nincs más dolga, mint felfedni a mű titkos terveit, [...] azaz végrehajtani rejtett szándékait.”⁵³

A reflexió tehát Friedrich Schlegel és az őt olvasó Benjamin szemében nem képes a totalizálásra, abban az értelemben, hogy kiteljesedni csak az olvasásban tud. Ebből a szempontból az, amit első látásra romantikus ideológiának vélünk, tehát az műbéli önreflexió totalizáló hajlama, és az ebből fakadó kritikus hajlam a teremtésre, sokkal inkább jellemzőnek tűnik a neoavantgárdra és annak kritikájára, mint magára a romantikára. Az önreflexivitás szempontjából (is) romantikus neoavantgárd művészet konceptuális gesztusára adott kritikai válasz romantikusabb lett, mint maga a romantika, amennyiben a befogadó teremtő erejére helyezte a hangsúlyt. Így vált a konceptualizmus az interpretáció neuralgikus pontjává, és azonnal hozzá kell tenni, hogy bizonyos szempontból mindezt teljesen önellentmondó módon tette. Hiszen például Erdély esetében a jelentéskioltás nagyon erősen konceptualista, következésképp önreflexív környezetben született meg. A jelentéskioltás pedig „szándéka szerint” befogadó-központú, és nem annak ellentéte, magyarul nem szűkíteni „jött” a befogadó lehetőségeit, hanem ellenkezőleg: tágítani. Az eddigiekből úgy tűnik, hogy önreflexió és jelentéskioltás valóban ellentmondanak egymásnak, amennyiben az általános vélemény szerint az előbbi totalizál, míg az utóbbi tágítja a lehetőségek határait.

Erdemes azonban közelebről megvizsgálni a konceptualizmus műfaját, ahol e két „jegy” ütközni látszik. A konceptualizmussal amúgy is „baj” van. Erdély többször említi Kosuthot, a konceptualista művészt és koncept-teoretikust, aki

„azt mondta, hogy minden mű egy javaslat a művészet értelmezéséhez. Tehát így akármi koncept lehetett.”⁵⁴

Így válhat például a falvédő konceptuális gesztussá, ugyanis

⁵² Friedrich Schlegel: Goethe *Wilhelm Meister*éről. Fordította Tandori Dezső. In A.W. Schlegel – F. Schlegel: i.m. 242.

⁵³ Walter Benjamin A művészetkritika a német romantikában. Idézi: Rodolphe Gasché. In R.G.: A józan abszolútum. Fordította Némedi Andrea. *Helikon* (A romantika tétjei. Szerkesztette Fogarasi György) 2000/1-2: 85-86.

⁵⁴ Beszélgetés..., *Árgus*, 78.

„[ő]szinte, finom, és még konceptuális is, mert hihetetlenül könnyeden egyesíti a szöveget és a vizualitást. Megirigyelhetné sok művész! És olyan, mintha eredetileg is ironikusan készültek volna. Például: »Boldog vagyok, hogy a férjem a vizet issza.« Nyilvánvaló, hogy az ilyen mondások kicsit pajkosan voltak fölírva, és nem mint igaz dolgok. Ennek megvan a maga kis kedves önironikus humora, tehát nem a hamis tudat megnyilvánulása. Ironikusan rálát önmagára.”⁵⁵

Kosuth azonban nemcsak kitágította a konceptet, hanem be is

„szűkítette a koncept-művészet fogalmát, amikor azt mondta: A művészet önmagáról való gondolkodása a konceptuális művészet.”⁵⁶

Mindebből kiderül, hogy a konceptualitás kardinális, de el nem döntött kérdése az önreflexió. Még a Kosuth-féle tágított (második) definíciónak is kardinális kérdése, legalábbis a mellékelt példából ez derül ki, és éppen azért kardinális kérdése a második definíciónak, mert a példa az önreflexiót mint intencionális gesztust az ironiára való hivatkozással krízishelyzetbe hozza. Az önreflexió tehát, akárhogy nézzük is, a koncept elengedhetetlen feltétele. De vajon valóban az-e?

„J. Kosuth azt mondja, hogy a filozófia vége a művészet kezdete. Ezt úgy fogalmaznám, hogy a művészet kioltott filozófia. Van ennek a felfogásnak marxista-evolucionista interpretációja is, ami [a] meg nem valósultról szól, arról a lényről való sejtésünk (minden transzcendáló jelünk), aki majd elkezdi valódi történelmét.”⁵⁷

Ez a kosuthi idézet értelmezhető a hegeli „művészet vége”-koncepció ellenhatásaként, még akkor is, ha Kosuth ezt talán nem teleologikusan gondolja el, hogy mintegy az emberi történelemnek a filozófiára következő korszaka majd a művészet lesz, hanem ahistorikusan: ott, ahol művészet történik, a filozófiának (a gondolatnak, reflexiónak) vége. Filozófia és művészet ellentéte kibékíthetetlen ebben a vonatkozásban. A filozófia vége – vagy mondhatnánk úgy is: a jelentés vége. Ennek a következtetésnek enged teret Erdély akkor, amikor a szintagmában („kioltott filozófia”) áthallást enged meg saját terminológiája („kioltott jelentés”) felé. Ezért a „filozófia” szó itt feloldható a „jelentéssel”, a „reflexióval”, a „gondolattal”. Ebben a gondolatmenetben alapvetően sérülni látszik a konceptualizmus definíciója az elengedhetetlen önreflexióval. (Természetesen csak akkor, ha például Kosuth és Erdély ezen utóbbi idézetben a konceptualitást is a művészethez tartozónak értik, amely felől nem lehet kétségünk.) Mind Kosuth, mind pedig Erdély kijelentése az esztétikai túl-, vagy másvilágról szóló eszkatológia, egy olyan világ jóslata, amelyből a filozófiai-reflexív gondolatot száműzik, és Erdélynek az idézetben szereplő harmadik mondata tulajdonképpen erre reflektál. Ennek a reflexiónak a töredékes voltából eredő enigmatikusságára pedig a következő idézet ad magyarázatot:

⁵⁵ Új misztika felé. *Híd*, 373. Ezt az ironiát tágítja még tovább Roskó Gábor az *Élet és Irodalomban* megjelenő „falvédős” rajzaival, melyeken állatok szerepelnek, akik a bölcs életvezetésről szónokolnak. Itt az önironiát (ami önreflexiót is jelent) a neoprimitív rajzok jelenthetik („Ha valami *Roskó Gábor*hoz fűz, esetleg láncol, az nem más, mint a rossz rajzok szeretete.” – Erdély Miklós), valamint a kontextus.

⁵⁶ Beszélgetés..., *Argus*, 78.

⁵⁷ Erdély Miklós: [A tézisek mellé...], i.m. 132.

„[az] énhozzám legközelebb álló [elmélet a szépségről] ez a bizonyos Ernst Bloch-féle elmélet, ami egy utópisztikus funkciót tulajdonít a szépségnek és a művészi munkának. Ami egy még meg nem lévőre vonatkozik, valami távoli jövőben majd megvalósuló dolognak az üzenete a szépség. Tehát az egy palack, egy fölbonthatatlan palack-postája egy olyan még-meg-nem-nyilvánult, vagy talán soha meg nem nyilvánuló transzcendenciának, ami valamifajta reményt és biztatást ébreszt az emberben arra vonatkozólag, hogy más is van, mint ami látszik.”⁵⁸

Takáts József így kommentálja a passzust:

„[Ernst] Bloch többször is idézte Friedrich Schillernek egy nagyszerű mondatát: *Amit itt szépként érzékelünk, egykor igazságként lép majd eléink.* Annak a nagy hatású gondolatnak, hogy a műalkotásban feltáruló szépség hordozója a jövő társadalmi igazságának, már túl vagyunk tündöklésén és bukásán. Egy olasz művészettörténész, Filiberto Menna, az avantgarde aktivista vonalát elemezve azt a címet adta könyvének: *Az esztétikai társadalom megjövedőlése*, és fejtegetései Schillertől indulnak, s a 60-as évek avantgarde-jának azon teóriájához jutnak el, miszerint mindenki művész. Erdély jelentéskioltság elmélete is kapcsolódik ehhez a teóriához: abban az üres térben, amely a műalkotás üzenete, felszabadulhat a befogadó művészi akarata, a műalkotás üressége lehetőség a befogadó szabad kreativitása számára.”⁵⁹

A konceptualizmus (ami hadd legyen itt a művészet metaforája) tehát egyszer „üres” – kiöli saját (ön)reflexióit, gondolatait és eszméit, hogy helyet adjon a befogadónak; egyszer pedig „tele van”, „megtölti magát” – tiszta önreflexió, a *par excellence* filozófiai „stílus”, mely tartalmazza önnön totális kritikáját, és ily módon uralja jelentéseit. Azonban továbbra is fenyeget a normativitás veszélye, ami esetünkben (és majdnem minden más ilyen esetben) az oppozicionális logika eltúlzását, végletességét jelenti. A konceptet érintő teoretikus kijelentések mind Kosuth, mind pedig a rá többször hivatkozó, de elméletalkotásban teljesen önálló Erdély esetében ellentmondanak egymásnak, és ez az ellentmondásosság könnyen teremt olyan helyzetet, amelyben a legegyszerűbb megoldás két lehetőséggel számolni, és az egyik, illetve a másik mellett érvelni. Ez egy/az oppozicionális gondolkodás normatív munkájának következménye.

I.6. A jelentéskioltság eseménye

A kérdést a metafora felől is meg lehet közelíteni: lehet-e szó szerint venni a „jelentéskioltást”? Nem sétál-e be az értelmező e terminus technikus csapdájába azzal, hogy már eleve „teltségben” és „ürességben” gondolkodik? Az nem tagadható, hogy a „jelentéskioltság” terminusa rendkívül szuggesztív, és talán azért az, mert fölöttébb aktuálisnak hat. Az aktualitás érzete persze nem véletlen, hiszen maga a szó egy olyan hagyományba látszik belépni, amely hagyomány még alig az, és amely hagyomány a maga posztstrukturalista radikalitásában tagadja a jelentést mint pozitív tartalmat.

„A sokszintű írásban minden *kibogozandó*, de semmi sem *megfejtendő*; a struktúrát nyomon követhetjük, minden szálán és minden szintjén „felszedhetjük” (mint a harisnya lefutott szeméről mondják), de alapja nincsen; az írás terét bejárni kell, nem

⁵⁸ Idézi Takáts József: i.m. 17.

⁵⁹ Uo. 18.

áthatalni rajta; az írás folytonosan felkínál valamilyen értelmet, de csak azért, hogy azután mindig elenyésszen: a jelentés szisztematikus *kioltása* [kiemelés tőlem – M.A.] felé halad.”⁶⁰

Barthes fordítója, Babarczy Eszter is a jelentés kioltásáról beszél, és elkerülhetetlen a Barthes – Erdély asszociáció megugrása annak, aki (mint maga Babarczy is, aki még bőven „A szerző halála” című Barthes-cikk megjelenése előtt írt az Erdély Miklós-féle jelentéskioltásról⁶¹) ismeri a két szerzőt. A metaforika (üresség – teltség) azonban minden aktualitás-érzet ellenére felidézi a „tartalom” és a „forma” ellentétének emlékét.

„A szerző halála”-nak eredeti változatában a francia szöveg utolsó mellékmondata szó szerinti fordításban így hangzik:

„az írás folyamatosan tételezi [*pose*] a jelentést, de csak azért, hogy folyamatosan elpárologtassa [*évaporer*] azt: [az írás] hozzáfog [*procède à*] a jelentés szisztematikus felmentéséhez.”⁶²

Mi a különbség a francia és a magyar változat között? Először egy nagyon markáns hasonlóságról: az írás mindkét változatban csak „halad” a jelentésmentesítés felé, „elkezd” a jelentésmentesítést. Vagyis: nem éri el a célját, csak folyamatban van az ügy.⁶³ A különbség pedig az, hogy míg az írás a franciában a jelentés *kivétele*, az értelmezői folyamat alól való *felmentése* felé halad⁶⁴, addig a magyar fordításban a jelentés szisztematikus *kioltását* célozza. A jelentések „kioltása” megszűnésüket jelenti (legalábbis az Erdélynek oly kedves fizika kontextusában az erők kioltása megszűnésükkel egyenértékű), míg „felmentésük” mindig fenntartja a visszatétel, a visszaforgatás lehetőségét, a felmentés megszűnését. Ez a komparatív munka semmiképpen sem az erdélyi terminológia kritikáját jelenti. Annyit jelent mindössze, hogy mindig van egy olyan terminológia, amely ugyanabban a kontextusban egy másik irányba mozdítja elő az értelmezést. A helyzet ugyanaz, mint önreflexió és jelentéskioltás viszonyában: ahogy a jelentéskioltás nem tud „teljes egészében” megtörténni az önreflexióval szemben (mint láttuk, ez megfordítva is igaz), ami maga is „egy” jelentés, úgy a jelentések szaporodása ellenében sem tud végső biztosítékokat felmutatni. Nincsen garancia arra, hogy a „kioltás” munkája ne változzon „beoltássá”. Ez az, ami megmarad az eldönthetetlenségben. Ahogy a jelentések kiolthatják egymást, úgy *be is olthatják* egymást, ami a „kiüresedés”, „kiürülés” szubsztancialitást illetve befejezhetőséget sugalló metaforáival szemben a „szaporodás”, a barthes-i értelemben vett láncreakció metaforáit fogja munkába. A láncreakció, a jelentések szaporodása pedig paradox módon (sőt, talán egyáltalán nem paradox módon) nem ellentéte a jelentéskioltásnak, hanem rokon értelmű megfelelője is.

„[...] az irodalom (bár helyesebb volna mostantól *írásról* beszélünk), mivel nem hajlandó arra, hogy a szöveget (és a világot mint szöveget) egy „titokkal”, azaz valamilyen végső értelemmel ruházza fel, olyan tevékenységet szabadít fel, amelyet

⁶⁰ Roland Barthes: A szerző halála, i.m. 54.

⁶¹ Lásd Babarczy: i.m.

⁶² „[...] l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer: elle procède à une exemption systématique du sens.” Roland Barthes: La mort de l'auteur. In R.B.: *Oeuvres complètes*. (Tome 2.) Éditions du Seuil, 1994. 494.

⁶³ Julia Kristeva a beszélő szubjektum „processzusát”, „próbára tett”-jellegét, folyamatban-létét ugyanazzal a szóval jelöli (*en procès*), ahogy Barthes az írás „haladványát” (*procède*). Lásd: Julia Kristeva: A beszélő szubjektum. Fordította Bocsor Péter. *Pompeji*, 1994/1-2.

⁶⁴ Az angol fordítás is ezt a szót használja: „systematic exemption of meaning”. Az angol *exemption* is hasonló jelentésekkel bír, mint a francia *exemption*, és ott még a ‘kiváltság’, ‘kivétel’ is felsorakozik a ‘felmentés’ mellé.

teológiaellenesnek nevezhetnénk, egy valóban forradalmi tevékenységet, hiszen ha nem vagyunk hajlandók *megállítani a jelentést* [kiemelés tőlem – M.A.], azzal végső soron Istent és az ő hiposztázisait, az észet, a tudományt, a törvényt is elutasítjuk.”⁶⁵

Babarczy Eszter „Határátlépő” című, e tanulmányban már szóba hozott cikkében szót ejt Erdély „Időutazás” című fotósorozatáról, melynek egyes darabjain Erdély szerepel a családtagjaival. A fotók különlegessége az, hogy ő eredetileg nem volt rajtuk, hanem később montírozta rá magát e képekre. Babarczy szerint

„[a] jelentéskioltás nem a jelentések hiánya, hanem ez a hasadás, amely annak nyomán keletkezik, hogy a lehetetlen egészen szelíden, figyelmeztetés nélkül, egy családi fénykép formájában behatol a világba.”⁶⁶

A „hasadás” valóban megfelelő szónak tűnik. E hasadás az, amelyen keresztül *beoltódnak* a jelentések, és szaporodni kezdenek. A képeken e hasadás metaforája Erdély alakja. A képeken ez az alak és ez a név nem több és nem kevesebb, mint a jelentésbeoltás helye.

⁶⁵ Roland Barthes: A szerző halála, i.m. 54.

⁶⁶ Babarczy: Határátlépő. *Új Művészet*, 7.

III. Egy neoavantgárd ismétlés (Erdély Miklós: Antiszempont)

III. 1. Erdély Miklós és az anekdota

A szerzőről szóló diskurzus nem tud lemondani az (általában a szerzőnévben realizálódó) identitásról. Bár épp a szerzőnevek ismételhetősége teszi lehetővé azt, hogy jelöltjük (az életmű, a személy) a diskurzus tárgyává válhasson, az ismétlés következménye sokszor nem tudatosul. Pedig az ismétlés visszahat a tárgyra, amely ennek következtében korrodálódni kezd. Az anekdota műfaja különösen alkalmas hőse mítoszának megteremtésére és életben tartására, miközben e mítoszt le is rombolja a maga módján.

Az anekdota át- meg átszövi az Erdély Miklósról szóló diskurzust.⁶⁷ Az Erdélyt övező kultuszt nagyrészt ez a médiumát tekintve legtöbbször szóbeli (vagy akként aposztrofált) műfaj élteti, és az anekdota műfajából adódóan alkalmas a kultusz ápolásának szerepére: a miniatűr történet, mely a poént használja végső érvként (csakúgy, mint a vicc, amely műfajnak Erdély szintén elkötelezte magát, lásd a *Partita* című, 1974-ben készült filmjét), a maga érdekesítő mivoltában csak növeli az adott személy, a szerző mítoszáét. Persze nem feltétlenül kell, hogy így legyen. Az anekdota műfaja nem követeli meg protagonistája mitizálását. Azonban az Erdély Miklósról szóló anekdoták egy olyan hagyomány mintája szerint struktúrálnak, mely hagyományban a főszereplő a mítosz tárgya. A haszid történetekről van szó, és azok fő alakjairól, a *caddikról*.

„E szót rendszerint »igazak«-nak fordítják, de inkább azt jelenti, hogy igaz mivoltuk bizonyyságot nyert, beigazolódott; ők a haszid közösségek vezetői.”⁶⁸

A haszid történet más és más fokozataiban kapcsolható Erdély Miklós nevéhez, az értelmezők által sugallt genetikus szemponttól egészen a konkrét „szövegesedésig”: a életéről szóló „igaz történetről” az apjától örökölt Martin Buber-féle *Száz chaszid legenda* című könyvön⁶⁹ keresztül a szövegeiben konkrétan megjelenő, tehát intertextuális viszonyig (*Baal-Sém Tov homloka a zsámolyon*). Az Erdélyről szóló anekdoták tehát kivívták maguknak azt a jogot, hogy főszereplőjüket mitikus fényben tüntessék fel, híven a haszid mintához. Buber azért nevezi legendaszerűnek ezeket a történeteket,

„mert a fönmaradt emlékek, amelyeknek megfelelő formát kellett adni, krónikaszerűen nem megbízhatóak. Olyan lelkesült emberek beszámolóira támaszkodnak, akik emlékezéseikben és följegyzéseikben mindazt megörökítették, amit lelkesedésük észlelt vagy észlelni vélt, tehát olyasmit is, ami megtörtént ugyan, de csak az ettől elragadtatott ember tudta észlelni, mint ahogy azt is, ami nem történt meg, nem is történhetett meg úgy, ahogy előadták, az átszellemült lélek azonban kézzelfoghatóan megtörténtnek érzekelte, és ezért arról ekként is tudósított.”⁷⁰

⁶⁷ Az anekdota és Erdély kapcsolatát többek között Beke László tárgyalja „Az anekdota továbbra is aktuális” című tanulmányában. In *Erdély Miklós-szimpozium*. Valamint Wilhelm András „Erdély Miklós és a zene” című írásában (uo.). Továbbá Beke László írt a témáról az Artpool 1994. évi Erdély-konferenciáján „Erdély és az anekdota” címmel (1994. III. 25.) Ezenkívül majdnem minden Erdélyről szóló írásban szerepelnek anekdotaszerű történetek, főleg ha az kortársi visszaemlékezés.

⁶⁸ Martin Buber: *Haszid történetek I.* Fordította Rácz Péter. Atlantisz, 1995. 19.

⁶⁹ Erdély Dániel: „»Mi kis« életünk”. *Árgus*, 1991. szeptember-október (II.évfolyam, 5. szám) 97.

⁷⁰ Buber: i.m. 19.

Fontos, ahogy a szövegrész folytatódik: „ezért kell valóságnak neveznem”. A történet struktúrája fikatív (Hayden White), ami nem azt jelenti, hogy hazugság, hanem azt, hogy alapvetően retorikai eszközökkel és irodalmi mintákkal közelítünk a történelemhez, így Erdély Miklóshoz is.

„Az ember mint olyan nem történeti lény, csak a történetek lény: történetek szereplője és továbbmesélője. Történetisége nem jár eleve együtt vele, hanem keletkezik, még pontosabban: alapítják”⁷¹,

mondja Hayden White-tal összhangban Tatár György. Wilhelm András pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy

„[a]z anekdota műfaja – vagy az utóbbi évtizedek tudósabb s egyben divatosabb szóhasználatával élve most: az *oral history* – veszélyeket, nemegyszer csapdákat rejt. Mintha elfeledkeznők arról, hogy emlékeink mindig csak azt őrzik meg, amire akkor felfigyeltünk, s az nem magának a dolognak, személynek, eseménynek, hanem önnön egykori érzékenységünknek hű lenyomata. S ha megpróbáljuk megérteni emlékeink valós természetét, rá kell ébrednünk, hogy nem is a tényszerű pontossággal van baj; egy esemény megtörténte vagy meg nem történte viszonylag egyszerűen igazolható, még a történetek folyamata is többé-kevésbé rekonstruálható. *A kontextust felidézni, megérteni jóval nehezebb* [kiemelés tőlem – M.A.]; voltaképpen minden anekdotikus hivatkozás egyfajta interpretáció, legalább annyira hozzánk tartozik, mirőlunk szól, mint arról, akinek kapcsán meséljük.”⁷²

A kérdés az, hogy kritikát kell-e gyakorolnunk az anekdota műfaján mint egy olyan műfajon, amely annak felnagyított szubjektumán keresztül a szerző kultuszát hivatott növelni (lásd az Erdélyhez kapcsolódó anekdota-tömeget vagy, ami ugyanaz, az anekdotától való félelmet, a „megtisztítani az életművet”-jelszó alatt), avagy rábízhatjuk magunkat az anekdotára, mint olyan műfajra, amely látens módon elvégzi az aknamunkát: a szerző kultuszának rombolását. A Wilhelm-szövegrészlet arról tanúskodik, hogy az anekdota az *énoncé* és az *énonciation* szintjén más-más főszereplővel dolgozik. Az előző protagonistája Erdély Miklós, vagyis a szerző/művész mint mitikus alak, míg az utóbbié a mesélő. Ennek pedig messzemenő következményei vannak. Legelőször is az, hogy a kontextus (a mesélő kontextusa) beszívárog az eredeti „igaz történetbe”, és megrepesztí annak alapjait. A szerző mitizálását segítő anekdota a mesélő helyzete, vagyis a kontextualitás/kontextualizálódás révén, létének elengedhetetlen feltétele révén maga rombolja a mitikus szerző alakját, amennyiben különös átmenetet biztosít a történet és az elbeszélés között, a történet főszereplője és az elbeszélés főszereplője között, az akció és a hang között. Az anekdota műfajára pontosan illik az itt következő műfaj, ami egy, a különböző narratológiai műfajokat példákkal illusztráló kézikönyvben található, és amit ez a kézikönyv „memoárnak”, avagy „megfigyelő elbeszélésnek” nevez:

„Ez a technika az elsőkézből vett értesülést imitálja. Narrátoraik e történeteket nem harmadik személyben, de nem is mint az események főszereplői mondják el; ehelyett egy megfigyelőt (*observer*), vagy egy alárendelt karaktert használnak narrátorként. A megfigyelés néha alapos gyakorlatot kíván, és ha egy másik személy történetét akarjuk

⁷¹ Tatár György: Történetírás és történetiség. In T.Gy.: *Pompeji és a Titanic*. Atlantisz, 1993. 127.

⁷² Wilhelm András: Erdély Miklós és a zene. *Erdély Miklós-szimpozium*, 172.

elmondani, az gyakran azt jelenti, hogy mi magunk is belebonyolódunk e történetbe... Valójában lehet, hogy ezeknek a történeteknek éppen a narrátor és tárgya közti rezonancia a lényege. Valami történik a főhőssel, ami visszhangzik a narrátorban. De honnan tud a narrátor az eseményekről, ha nincs azok központjában? A megfigyelő elbeszélések különböző fajtái a narrátorok különböző viszonyait demonstrálják, melyek az eseményekhez és a főbb karakterekhez fűzik őket; ezek a viszonyok meghatározzák az, hogy miképpen jut információhoz az adott narrátor. Lehet a főszereplő bizalmasa, lehet pusztán a vele történő események szemtanúja, és lehet egy csoport vagy egy közösség tagja, melyben a főhős jól ismert, és amely esetben a narrátor úgy viselkedik, mint a görög kórus egy tagja. Némely történetekben a narrátor mindhárom szerepet játssza. E három csatornán keresztül – bizalmas, »kórustag«, szemtanú – a harmadik személyű történet narrátora egy érdekes élet váratlan eseményeinek, valamint háttérinformációinak ismeretével lát el bennünket. A memoár, vagy megfigyelő elbeszélés a sarokvas (*hinge*) az életrajz és az önéletrajz, az első személyű és harmadik személyű elbeszélés között. Tisztán látható benne az információ áramlásának útja, valamint azok a személyes kötődések, melyek eltűnnek a szövegből, mihelyst a narrátor nem azonosítja magát.”⁷³

III. 2. Az „Antiszempont” anekdotikus kontextusa

A kontextus mint olyan megértéséhez vihet közelebb az az anekdota, amely egy, a hetvenes években Erdélyéknél történt kerti felolvasásról szól. Petöcz András említi az ominózus esetet. Az anekdotából első látásra az akkor a kertben tartózkodó Tandori Dezső és Erdély azonossága, kongenialitása, költői rokonsága olvasható ki. Az összegyűlteket felolvasást tartottak, és mikor Erdély az *Antiszempont* című szövegének ehhez a részéhez ért:

NAGYTESTŰ PRÉMES ÁLLATOT LÁTTAM HÁTULRÓL. FEJE KÉNYELMETLENÜL BALRA FELFELÉ CSAVARVA, AMINT AZ ESTHAJNALCSILLAGOT NÉZTE MEREVEN. AZONBAN FÉNYTELEN ORRHEGYE NEM VOLT VALÓDI, SEM A PRÉMJE, SEM AZ ÁLLAT, SEM AZ ESTHAJNALCSILLAG NEM VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI.

akkor Tandori izgatottan felugrott, és azt a kijelentést tette, hogy ezt nevezi ismétlésnek. A pontos idézet így hangzik:

„A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI”, ez a mondat valahogy nagyon jellemző rá, és a vele való beszélgetésekre is. Nem olyan régen Tandori Dezső is ezt idézte tőle, erre utalt az egyik kritikájában, amiről eszembe jut, hogy éppen Erdély is ezzel a verssel összefüggő esetet említett Tandoriról szólván. Amikor a könyvét dedikálta, épp akkor mesélte, és ilyen módon különösen jelképekké lettek számomra ezek a majdnem láthatatlan összefüggések. Jelképekké lett az is, hogy egyszerre, megosztva kaptak Kassák-díjat 1974-ben, és erről kérdeztem azon a napon a Virágárok utcában, a kerti asztalnál ülve, Erdélyt. Ugyanennél az asztalnál Tandori is ült, évekkorábban, akivel, ahogy Erdély beszámolt erről (szintén: ezt már én teszem hozzá), *nem lehetett beszélgetni* (ahogy Miklóssal sem). Erdély éppen ezt a verset olvasta fel

⁷³ In *Points of view*. An anthology of short stories. Ed. by James Moffett and Kenneth R. McElheny. New York and Scarborough, 1966. 253.

Tandorinak és másoknak is, és ennél a bizonyos, furcsa, átritvizált szakaszán Tandori felugrott, és örült izgalomban azt hadarta, hogy »ez az!, így kell ismételni!, ez az igazi költészet!«. Mindez Erdély szóbeli közlése, a szituáció érzékeltetésére csakis ő képes, nem voltam jelen. Akkor és ott szintén *a kényelmetlenség lehetett csak a valódi*, ezt már én teszem hozzá. Történetek és legendák számlálatlanul terjedtek [...]⁷⁴

Az anekdotákra nemcsak az jellemző, hogy „szóbeli közlésekben” burjánzanak, hanem az is, hogy magukat a szóbeli közléseket is anekdotikussá teszik, és az ettől való félelemről a folytonos elhatárol(ód)ás tanúskodik. A szóbeli közlések összefonódnak saját történetükkel, és az „ezt már én teszem hozzá” már csak a kényelmetlenségről árulkodik, ami a szétválasztás lehetetlenségét mutatja. Mindezen túl számunkra az az érdekes, hogy Tandori ebben az anekdotában hitet tesz valamiféle poétikai azonosság mellett, mely őt és Erdélyt az ismételteshez való viszonyukban kongeniálisá teszi. (A két szerző nem csak ebben a cikkben szerepel egy lapon. Tábor Ádám szintén együtt említi Erdélyt és Tandorit, azonban Petőcz Andrással ellentétben nem a két szerző azonosságát hangsúlyozza, hanem különbségeiket. Erdély tiltás és türes között evickelő undergroundizmusáról beszél, és szembeállítja vele Tandorit, aki

„a neoavantgárd legmarkánsabb és legzseniálisabb hazai reprezentánsa [...] de magányos életformája és imázsának szándékolt és tudatos institucionalizálása miatt nem tartozott az undergroundhoz”.⁷⁵)

III. 3. Erdély és Tandori – irodalomtörténeti anomáliák

A fenti anekdota szempontunkból kitüntetett figyelmet érdemel, még mielőtt azonban közelebbről megvizsgálánánk, érdemes egy kisebb kitérőt tenni modernizmus kontra posztmodernizmus témája kapcsán, és erre jó alkalmat szolgáltat Tandori Dezső nevének felbukkanása. A fenti anekdotán túl mi az, ami a két szerzőt hírbe hozza egymással? Leginkább az aporetikus helyzet, ami a kilencvenes években kialakult körülöttük, és amelynek diskurzusa a modernség és a posztmodernség paradigmatisz tulajdonságaival e két szerzőt e két irodalomtörténeti korszakban vice versa el szeretné helyezni. A mai magyar irodalomkritikában irodalomtörténeti áldozatok ők a modern és a posztmodern határán, hontalanok a senkiföldjén. Bár Erdély a kilencvenes években divatossá vált, és divatossága annak köszönhető, hogy egyre többen látják benne (is) a nyelvi fordulót egyik markáns alakját, ennek ellenére egy hangtalan közmegegyezés a modernizmus irodalomtörténeti korszakában helyezi el. Erdély tehát megelőzné a nyelvi fordulót, de annak még nem részese, amennyiben nyelvi fordulat alatt nem csak a nyelvre való reflexiót értjük, hanem a másik nyelvére való reflexiót, illetve a saját nyelv militáns és avantgárd aspektusainak visszanyesését. Ebben tehát Erdély az absztrakt modernitás képviselője a multikulturális posztmodernizmussal szemben. És bár Erdély neve mellett néha előfordul a „dekonstrukció” szó, az nem feltétlenül győz meg a fentiek ellenkezőjéről.⁷⁶ J. Hillis Miller egy, a hipertextről szóló cikkét azzal a költői kérdéssel indítja, hogy, így ő, mi történhetett az amerikai egyetemeken, hogy a nyelvre koncentrált irodalomtudományi diskurzusokról (érthetjük ezek között a dekonstrukciót is) a hangsúly a nyolcvanas években az ún. kulturális stúdiumokra tolódott, egyfajta migrációt

⁷⁴ Petőcz András: Jegyzet Erdély Miklósról. *Holmi*, 1990/9. 1039-1040.

⁷⁵ Tábor Ádám: Két Té között a fű alatt. 2000, 1990/2. 41-44.

⁷⁶ Lásd Perneczky Géza: Erdély Miklós és műve, a dekonstruktív tautológia. In *Erdély Miklós (1928-1986) kiállítása*, Az István Király Múzeum Közleményei, Csók István Képtár – István Király Múzeum.

eredményezve.⁷⁷ Ha a dekonstrukciót egy absztrakt és általános, mindenre kiterjedni akaró, és ilyen szempontból „militáns” elméletként tartjuk számon, amely nem számol a pragmatikával, valamint absztrakciói folytán nem számol, bármennyire azt állítja is, a kulturális különbségekkel, akkor miért ne vonnánk párhuzamot a neoavantgárd és a dekonstrukció között, ahogy történetileg egyáltalán nem is álltak távol egymástól. (Gondoljunk a Tel Quelre és a 60-as évek Franciaországára.) Az ily módon elgondolt dekonstrukció modernként jelenik meg a kulturális teóriákkal szemben, amelyek viszont posztmodernnek lennének.

Másrésről azonban az erdélyi művészetet *en bloc* a modernitásba utaló olvasatoknak számolniuk kell azzal a hanggal, ami a nyolcvanas évektől folyamatosan hallatja magát a magyar kritikában. Az úgynevezett „Erdély Miklós-reneszánszról” van szó, illetve arról az alternatív kánonról, amelyből az fakad. Hekerle László, a fiatalon elhunyt kritikus több írásában vizsgálja a magyar neoavantgárdot, és talán nála keresendők a kilencvenes években markánsan jelentkező neoavantgárd-reneszánsz gyökerei.⁷⁸ E reneszánsz tétje pedig az, hogy a nyelvi fordulatot végrehajtó szerzők között helyet kapnak-e a neoavantgárd szerzők, illetve radikálisabb megfogalmazásban, talán a neoavantgárd szerzők voltak azok, akik mintegy előőrsként, a posztmodern nyelvi fordulatot lehetővé tették. Ez az alternatív felfogás időbeli különbségeket is immanál, hiszen mikor a neoavantgárdra helyezi a hangsúlyt a szövegiség kapcsán, akkor a szövegiséget beteljesítő nyolcvanas évek helyett a hatvanas-hetvenes évek fordulóját részesíti előnyben. Így jár el Csuhai István is, aki, ha Erdélyről szólva nem is beszél paradigmaváltásról, de (Tinyanov rejtett hagyomány-tézisét felelevenítve) a Garaczi-féle nemzedéket Erdélytől és a budapesti undergroundból származtatja, például az Esterházy-próza mint forrás mellett.⁷⁹ Furcsa, kettős mozgás alakul ki: míg a Kulcsár Szabó-féle irodalomtörténet abszolút teleológiája Esterházy Péter munkássága posztmodern „új érzékenység” címszó alatt, addig más kritikusok egyrészt megpróbálkoznak a posztmodern egy olyan definíciójával, amelybe Esterházy nem fér bele, illetve csak megszorításokkal vagy elődként⁸⁰, másrészt ezzel párhuzamosan megtalálják az Esterházy utáni posztmodern próza egy másfajta forrását, és ez lenne a hetvenes-nyolcvanas évek tiltott-tűrt neoavantgárdja. Mindezek alapján állítható az, hogy az Erdély-féle írás határhelyzetben van.

Hasonlóan a Tandori-féle, bár az azzal kapcsolatos anomáliáknak a Tandorinak az Erdélyénél nagyságrendekkel nagyobb irodalma, valamint kritikusainak és azok olvasatainak nagy száma és különbözősége az oka. Tandori, az őt a fordulat atyjaként tisztelő szövegekben is, vagy legalábbis azok nagy részében, a határon áll. Ahogy egyik értelmezője mondja, Tandori művészete „magabiztosan összegező modernitás és posztmodern ősforrás”.⁸¹ Tarján Tamás Tandori második kötetének címről gondolja, hogy az „posztmodern kezdemény”.⁸² Margócsy István szerint Tandori költészete „nem spontán katarzis”, hanem „posztmodern reflexió” a költészetre és a művészetre; egyszerre jellemzik „klasszicista és posztmodern indulatok”.⁸³ Doboss Gyula szerint Tandorinál „a posztmodern törekvésekkel párhuzamos az idézőjel használata”, Tandori költészetét „a látható nyelv és a nyelvi játék problémája

⁷⁷ J. Hillis Miller.: The Ethics of Hypertext. In *Diacritics*, 1995/3 (fall), 27.

⁷⁸ Kukorelly kapcsán írja: „A nálunk sok tekintetben példaként is kezelt neoavantgarde a hetvenes évek elején épp ilyen fordulatot vett: a szélsőségesen intellektuális konstrukciók helyébe az antiintellektuális, humoros világképet, irodalmat kívánta állítani.” Hekerle László: Kiszabott élet. In H.L.: *A nincstelenség előtt*. Bp. Magvető Könyvkiadó, 70.

⁷⁹ Csuhai István: Hátra és előre. (Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához) *Korunk*, 1992.

⁸⁰ Lásd Takáts József áttekintését. Takáts József: Rövidtörténet, 1986, posztmodern. In *Csipesszel a lángot*. (Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról. Szerkesztette Károlyi Csaba) Bp. Nappali Ház, 1994. 9-22.

⁸¹ Albert Pál: Dokumentum. Te D. Laudamus. *Holmi*, 1994/4. 522.

⁸² Tarján Tamás: Matt, három lépésben. (T.D. sakkrilógiájáról: „A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz”; „Táj két figurával”; „A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn”) *Holmi*, 1993. március, 373.

⁸³ Margócsy István: „Lehul az ekzet” *Holmi*, 1992/6. 857; 859.

[érdekli] kezdetektől”.⁸⁴ Király István Tandori kapcsán a posztmodern mint „nemzetközi kiábránduláshullám”-ot határozta meg.⁸⁵ Nagyon sok értelmezőnek az a véleménye, hogy a lírai szubjektum Tandorinál alakult át; ennél azonban jóval kevesebben értenek egyet abban, hogy posztmodern szöveg-e az, amit Tandori ír, annak ellenére, hogy, mint azt Margócsy István megfogalmazta, a „versben a beszélő nem választható el attól, amit mond”.⁸⁶ Kulcsár Szabó Ernő szerint Tandori közel áll „a versszerűség ismérveit semlegesítő szövegiséghez, ám a szövegek háttérében olyan beszédhelyzet rajzolódik elő, amely a maga utómodern formájában is a klasszikus modernség értelmezéshorizontjára emlékeztet”.⁸⁷

Mi az oka annak, hogy modernizmus és posztmodernizmus egyként működő paradigma Tandori esetében? Mi az oka, hogy határhelyzetben van? Annak az (ön)megszólító filozofikusságnak, ami Tandori korai verseiben tapasztalható, első hallásra ahhoz az ezoterikus modernséghez van köze, amely elhallgat, amikor már nem tud fogalmazni, és minél „modernebb”, annál „korábban” hallgat el. Tárgyas líra, de nem találja a tárgyát, amennyiben a beszélő önmagáról próbál mondani valamit. Ha igaz, hogy a modernben az episztemológiai karakter az érvényesebb, míg a posztmodernben az ontológiai, akkor ebből a szempontból Tandori a modernizmus utolsó képviselőihez tartozik, akiknél végső fenomenológiaként a nyelv és az azt beszélő szubjektum lesz a megismerés tárgya, és e megismerés kudarcra ítélhettsége ellenére, vagy épp ezáltal, marad valami, ami a nyelven túli, és amelynek léte megkérdőjelezhetetlen. Lét és nyelv (egyébként lehetetlen) szembeállításakor Tandorinál bizonyos kritikák alapján az előbbi látjuk felülemelkedni.

Ugyanígy Erdély Miklósnál, más szempontok alapján: csak tematizálni látszik a beszélőre is érthető jelentéskiolást, de minderről egy mondhatni nagyon erős beszélő informálja az olvasókat, és ez a beszélő első látásra reflexiós képességeinek teljes birtokában van. Tematizálja, de kategorikus költészetéből fakadóan nem gyakorolja, nem gyakorolhatja a jelentéskiolást. Egy nagyon modern, és nagyon-modernitásában is nagyon karakteres avantgardizmus beszél ezekből a szövegekből, melyekben hangot kap az „új” mítosza, a dialektika, az emancipáció, az utópia, és mindez nagyon emlékeztet a romantikára. Mégis, ahogy az irodalomtörténeti korszakok különböző kritikusok képében mindegyre maguknak akarják kisajátítani e korpuszokat, azok rendületlenül a határon találják magukat. Ez a határon-lét minden szempontból apória, ami leginkább az irodalomtörténetet feszíti belülről; azt az irodalomtörténetet, ami mindig identikus életművekben és szerzőkben gondolkodik. A kérdést pedig nem lehet azzal elütni, hogy „a személyiség fejlődésének nincs szoros logikája”, ahogy Fogarassy Miklós tette, védelmezve Tandorit a támadó kritikák ellen, melyek a Tandori-életműben egy hibás döntést látnak a szerző részéről. Egyrészt egyetérthetünk Fogarassyval, hiszen jogosnak tűnik részéről a kritika írói fejlődésről szóló koncepciójának kritikája. Másrészt azonban az apológiában rejlő látens szerzőkoncepció nem annyira radikális, amennyire az lehetne: miféle személyiség fejlődésének nincs szoros logikája? Ezek szerint Fogarassy a szövegekből össze tud állítani egy (bár diszkrét, de) személyiséget. Foucault-nak igaza van, a kritika soha nem fog leszámolni saját teleológiájával, amelyben a szerző finoman fogalmazva kitüntetett szerepet játszik. A Tandori-apória tehát egyrészt az identikus életmű apóriája. Másrészt nem kell elmennünk az életműig, hogy vitáink legyenek a hovatarozást illetően. Egyes szövegek a vitákat ugyanúgy előidézik.

⁸⁴ Dobos Gyula: Nyelv és kép. (Nyelvi játékok, az írás vizualitása T.D. Sár és vér és játék c. regényében) Jelenkor, 1988/9. 809.

⁸⁵ Király István: Egy befogadói élmény nyomában. Tiszatáj, 1988/12. 71-94.

⁸⁶ Margócsy ezt több helyen hangsúlyozza. Margócsy István: Jegyzetek a hetvenes évek lírájáról. Mozgó Világ, 1980/6, 106-112.; Margócsy István: (Ki mondja azt, hogy...?) (Kukorelly Endre: Egy gyógynövény-kert) Nappali Ház, 1993/3, 49-53.

⁸⁷ Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Bp. Argumentum Kiadó, 1993. 140.

Az erdélyi „kategorikus költészet” furcsa kettősségben részelteti olvasóit. A Wittgensteint parafrázáló logikai-diszkurzív beszédmód (metabeszéd a nyelvről, a tudatról, a reflexivitásról, poétikáról, önazonosságról, ismétlődésről) sokszor egy tőle egészen eltérő, montázsszerű és iróniával telített nyelvvel párosul, amely logikai zűrzavart, ellentmondásokat, jelentéskioltásokat termel. Talán az sem lehetetlen próbálkozás, ha e kétféle retorikát, amely egyáltalán nem kettő, a plasztikusság érdekében helyhez kötjük. Erdély költészetének egyik nagyon erős hagyománya az angolszász logikai pozitivizmus (Wittgenstein állandó referenciája), amely folyamatosan terrorizálódik és pervertálódik a francia nyelvelméletek által deviánsnak minősített diszkurzusok által. Kristeva meg is határozza ezeket a diskurzusokat: az avantgárdról és az örültek nyelvéről van szó. Kristeva szerint a husserli transzcendentális ego (ami Erdélynél a diszkurzív-logikai beszédmód hangján szólal meg, illetve szimulálja azt), egy *sujet-en-procès*: ‘próbára tett szubjektum’ lesz, illetve mindig az, mert a transzparens nyelv ideaként lebeg csak előtte. Ami megzavarja az átlátszónak állított nyelvet, az a neoavantgárd szövegiség, mely utóbbi alatt, Erdélyről beszélve legalábbis, nemcsak az avantgárd hagyományaként tisztelt montázseffekteket lehet érteni, hanem egy nagyon tömény reflexivitást is, amely hajlamos átfordulni a reflexió önironikus modelljébe, ha túlzásba viszik (lásd például a „Metán” című szöveget).

Tandorinál ugyanúgy a filozofikusság, a gondolatiság, valamint a wittgensteini indíttatás a legerősebb vonulat, de ez a szövegekben folyamatosan elbizonytalanodik, vagy, jobb szóval, kiegészítődik egy keleti, koanos, és a filozófiai hanghoz képest deviáns nyelvvel. Ez hasonló módon megy végbe ott, mint Erdélynél. Paradoxitás, „koanizálás”, vagy másképpen „keleti kapcsolat”; a nyelvtankönyvek örökös hátraszorítottjainak előreengedése, vagyis a nyelv kötelemeinek fölemelése, „emancipálása”⁸⁸, és amiről Margócsy István ír az *Egy talált tárgy megtisztítását* olvasva:

„A *Talált tárgy* kötet első ciklusának darabjai látványos arcátlansággal játszanak el azzal a fogással, mely az önálló szavakat szinte kihagyhatónak véli a szöveg kontextusából, s megelégszik azzal, hogy csak a szavak összetartozásának *jeleit*, azaz a szintaktikai formánsokat tüntesse fel, vagy akár csak az írásjeleket tüntesse ki [...] e szövegtartományban nincs szubsztanciával rendelkező szó vagy fogalom (sőt: a névszavak ki is maradhatnak, egymással felcserélhetők!), itt csak *viszony* van, ami akkor is jellemző és fontos, ha az alaptárgyak vagy fogalmak megnevezetlennül kimaradnak a szövegből. Nem a szó, hanem a *formáns*, azaz a nyelvi kapcsolat jele önállósul – nem e jelentés titka, hanem a jelentés *tulajdonításának* mechanizmusa lesz imitálva”.⁸⁹

És e gondolatiságot, filozofikusságot elbizonytalanító jegyek közé tartozik egy, csak pragmatikus szempontból használható Umberto Eco-i kifejezés, amit már Eisemann György is felvetett Tandori kapcsán: a „nyitott mű” fogalma, és ebből fakadóan a tetszőleges értelmezhetőség, kitölthetőség. (A kritika abszolút módon függő a tetszőleges értelmezhetőség grammatikai lokalizálásától; az interpretáció szabadságát csak az általános nyelvtani szabályok megszegése révén látja végbevihetőnek. Ez mindenkori jellemzője a Tandori-recepciónak, de fénykorát a *Koppar köldős* megjelenésekor élte.) A hagyományok „mixelése”, a retorikai modellek keverése (gondolok itt a wittgensteini hagyományra, valamint arra, amit kristeva deviáns nyelvnek nevez: az avantgárd szövegiségre), illetve a retorikai összetettség,

⁸⁸ Ez az emancipálás mint tervezet explicit módon Erdélynél többek között a „Metán” című szövegben bukkan elő: „De ha a vers demokratizmusa működésbe lép, és más összefüggésben lépteti fel a megláncoltakat, a szabadság fuvallatát érezzük.” Erdély Miklós: „Metán”. In *idő-mőbiusz*, 11.

⁸⁹ Margócsy István: „névszón ige”. *Jelenkor*, 1995/1. 24.

annak a normatív illúzióinak a felkeltése, hogy ezek kivonhatók a szövegekből, aztán ennek az illúzióinak a megtörése – ezek azok a lehetőségek, amelyek mindig is elbizonytalanítják a szerzőkkel kapcsolatos állásfoglalásainkat. Így válik például a Tandori- és Erdély-féle neoavantgárd a határon-lét paradigmájává.

Szinte közhely az a megállapítás Tandori első kötetével kapcsolatban, hogy abban a halállíra (vagy létlíra) érvényesül a legtisztábban. És az is közhely, hogy Tandori a versben beszélő szubjektum, a lírai alany helyzetét bizonytalanította el. A kérdés az, hogy e két közhely vajon kiegészíti-e egymást, vagy ellentmond egymásnak. Az első esetben olyan önmegszólító verstípusokként kezelhetjük a *Töredék Hamletnek* egyes darabjait, ahol a beszélő önmagát egy olyan helyen keresi, amely helyen már nincs senki, és ez a hely alapvetően a halál metaforájával írható le. Ennek a felfogásnak semmi köze a szubjektum hangjának megváltozásához, hiszen a hely, mint a megszólalás legősibb aspektusa (mondhatni a hely tudata a beszélés irányának megfejtése, és ebből következően a beszélő megtalálása) a hely semmiféle kétséget nem ismer: a beszélő egy ősi invokációs gesztussal élve halálon túli önmagát szólítja meg. Ez semmiféle paradoxitást nem hordoz, annál inkább az, hogy ezekben a versekben a topológia alapvetően a nyelvhez kötődik, és aztán azon keresztül lesz a beszélő helye. Legyen megszólító vagy önmegszólító maga a verstípus (talán e kettő között nincs is olyan mérvű ellentét, mint azt feltételezik: ahogy a romantikus én projektálja magát a természetbe, úgy lehet szó a Tandori versekben a másik megszólításakor a beszélő önmagát megszólításáról), benne nem az időbeli változás a leghangsúlyosabb, hanem a már megszólalásakor szétszórt beszélő nyelvben kódolhatósága, e kódolhatóság lehetősége, a megszólaló esszencializálhatóságával ellentétben; a másik megszólításakor már rögtön viszonyhelyzetbe kerül a Tandori-féle beszélő: függ tőle és távolságot tart. Nem helyekről van szó, illetve csak annyiban, amennyiben viszonyokról, egymáshoz képest elfoglalt pozíciókról beszélhetünk. Ezt többek között, a Barthes-féle „papírfiguralitás” írja le⁹⁰, és a „pszichológiai személy” narratológiai szempontú kiiktatása talán lírai oldalról is megkísérelhető, tudniillik a pszichológiai személy illúziója vezet el minket ahhoz, hogy személyiséget értsünk a versben beszélőn. (A személyiség e megképzése a kritikusok által lírai teleológiának nevezett folyamat megfordításaként jön létre. A lírai teleológia a vallomásos „kifejezés” szinonímája, az így felfogott szövegből vonják aztán el a személyiséget.) A Tandori-féle beszélő, amikor nyomokról és tükrökről értekezik, randikról, távolságokról, közelségekről, és e helyek betöltetlenségéről, vagyis hiányokról, annak a paradoxonnak „ad hangot”, hogy a megszólítás, önmagamé vagy valaki másé, bár a kommunikáció jegyében történik, mégis *csak* viszonyt teremt, *csak* viszonyt tud teremteni, és ezért soha nem az azonosulás felé mutat. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy „helyből” viszonyba lép, így rögtön „távolabb” is ugrik. A kettősséget, amely a Tandori-féle versekben rejlik, legelőször Bori Imre fogalmazta meg, lehetőséget teremtve arra, hogy a Tandorit érintő irodalomtörténeti anomáliák teret kapjanak. Tandorit

„a létezés relativitásának gondolata, a pillanat dialektikája foglalkoztatja, amennyiben [...] minden pillanat más, és az ember sohasem azonos önmagával”,⁹¹

és ugyanakkor, teszi hozzá Bori, „a pillanat előtti állapot”, a „van”, „a jelenlét őstörténete”, „a még-azonosság állapota, mielőtt önnön tagadásává vált volna”. A megszólaló ember azonban nem a pillanatok egymásra következése miatt változik (lásd Fogarassy Miklós már idézett

⁹⁰ „[...] a narrátor és a szereplők lényegüket tekintve »papírfigurák«”. Roland Barthes: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerkesztette Kanyó Zoltán és Siklaci István. Tankönyvkiadó, Bp. 1988. 393.

⁹¹ Bori Imre: A legújabb magyar líráról. *Híd*, 1967/12, 1370-1379.

véleményét), hanem azért, mert megszólal, és eleve megszólal, és így eleve más. Ha ezt a következtetést összevetjük Erdély „Ismétléseleméleti tézisek” című írása 2. pontjával („Csak az jelenhet meg, ami ismétlődik, és csak az nem létezik.”⁹²), ami egyébként hasonló felfogást tükröz, mint a Hajas Tiboré („Minden csak a saját másolata.”), akkor az ellentmondás csak látszólagos. Mindkét kijelentés az esszencializmus ontológiai kritikája. A Tandoriról szóló, amely a másságra helyezi a hangsúlyt, a kontextuális függőség megfogalmazása, az utóbbiak (az Erdély- és Hajas-mondatok) pedig az olvashatóság elemi feltételeként jelölik meg az ismétlést, ám ezzel nem tagadják azt, hogy a kontextus visszaír az ismételtbe. Ahogy nem lehetséges más, csak ismétlés, úgy identikus ismétlés sem lehetséges. A Tandori-féle szubjektum nem térbeli helyét változtatja, hanem az invokáció jelöli ki a helyét. Végtelenül passzív, miközben aktivitást hallucinál. Az időben elgondolt ember hozza létre azt a paradoxont, hogy miközben a kritikai megengedi a szubjektum „változását”, és e változás lírai belátását, a vallomásosságot és a lírai szubjektumot alapjaiban nem kérdőjelezi meg, ezzel pedig azt a hasadékot, amit az irodalomtörténetben megteremt, rögtön át is hidalja. A dekonstruálódó szubjektum, ami a Tandori-versekben „nyomot”, „nyomokat” hagy, így kerül a modern és a posztmodern határára. Ennek oka az, hogy az irodalomtörténet nem tudja figyelmen kívül hagyni a „belátás” paradoxonát, ezáltal pedig, legyen bármilyen radikális a versben megszólaló lírai alany (lírai alanyiségét is eltörölve akár), a kritika soha nem tud leszámolni azzal az igényével, hogy organikusan és hiánytalanul motivált módon képzelje el a szerző/költő és a beszélő viszonyát. És talán ez az igény hozza létre az irodalomtörténeti apóriát is. Röviden szólva, a fejlődést és a pozitívan megfogalmazható határ(oka)t magában foglaló paradigmaváltás mindig látens apóriaként íródik vissza az irodalomtörténetbe.

A Tandori korai költészetéről írott kritikák központi fogalmai meghatározzák a Tandori-líra irodalomtörténeti helyét is. „Filozofikusság”, „gondolatiság”, „töredékesség”, „vastörvényű logika”, „halálközeli líra”. Ma is ezeket mondják a korai Tandori-versekre, hiszen olyannyira megfelelnek a Tandori-életmű hármaskörének és az írói pályának, ha a szembefordulás alakzataival kell azt leírni. A korai versek lírai szubjektuma bőven szalonképes lírai szubjektum, mondhatni: lírai és szubjektum. Hangja nem hasad, mert akkor nem felelne meg a személyiség retorikai normáinak. Olyan deviancia lenne, és itt a Barthes által leírt performatív és tranzitív retorizáltság devianciájáról van szó, amely a nyelvben járó szubjektum mindenkor velejárója: papírfiguralitás, amely „filozofikusságát” és „gondolatiságát” nem a halálból nyeri. Számára a halál is egy metafora, egy hely, nem az alanyi költő feldolgozásra váró traumája. A költői szubjektum csak elfoglalja a pozíciókat, de úgy, hogy azok mintegy átadják magukat neki, *előzékenyen*, amely szóban a „megelőző” értelem főszerepet játszik. És ebből kifolyólag, ha a Tandori korai költészetében felfedezni vélt halálközeli, filozofikus szubjektum azonosíthatóan ismétlődik, úgy azt eléggé kényelmetlenül teszi. Tandori és a lírai szubjektum hangjának magyar irodalomtörténet-beli megváltozása ellentmondás a kritika részéről: vallomásos szubjektum volt és Tandorival nyelvi megalapozottságú lett, de a kritika olvasatában a Tandori-féle szubjektum lírai és vallomásos marad, amikor folyamatosan a halállal szembesül és a szubjektum változása az idő előrehaladta miatt adott, az életműben pedig korszakként rögzítik, szembesítve a következő korszakokkal (így az identikus életmű kérdése marad, valamint a szerzőé); a szövegekben a hang forrását és így a beszélő helyét különösebb probléma nélkül állapítják meg.

III. 4. Az „Antiszempont” és az „iterabilitás grafematikája”

⁹² In Erdély Miklós: *idő-möbiusz*, 86.

Lehetséges, hogy az anekdota műfaja a fent emlegetett apória alkalmas illusztrációja. Koncentráljunk arra a pillanatra, amikor Tandori felugrott. A pillanat megbízhatósága kétséges (Erdély mesélte Petőcznek, és Petőcz később leírta, nem beszélve erről a dolgozatról, amely Petőcz leírását ismétli, korántsem feltétlenül autentikusan), de az anekdota hallgatójának nincs más választása, mint ráhagyatkozni az aktuális médiumra. Tehát: mikor is ugrott fel Tandori? Hol is ugrott fel? Az első lehetőség az, hogy akkor és ott, amikor és ahol Erdély az *Antiszempont* felolvasása közben ehhez a helyhez ért:

„[...] CSAK A KÉNYELMETLENSÉG VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI.”

Tandori akkor ezt kiáltotta: „Ezt nevezem ismétlésnek!”, vagy valami hasonlót. Ez több szempontból fontos. Először is, egy olyan szöveghelyet tüntet ki, ahol, ha szigorúan vesszük, valójában nem pontos az ismétlés. Az, ahogy Tandori az ismétlést olvassa, eltérni látszik az ismétlés közkeletű felfogásától, ugyanis azzal ellentétben a hangsúlyt a különbségre teszi. Másodszor, a versben tematizált „valódiság” halmaza leszűkül, egészen egyszerűen egy olyan érzésre, aminek az elszenvedője (ne felejtjük, „kényelmetlenségről” van szó!) nem valódi, amit ez az elszenvedő figyel, az sem valódi, és egyáltalán, közel-távol semmi sem valódi. E két momentum, az ismétlés és a valódiság problémája összetartozik. Ugyanis az ismétlés, amennyiben létrejön, úgy csak kényelmetlen lehet, hiszen a kontextus az ismételtet mindig mássá teszi, illetve nem engedi másként megfogalmazódni, csak *másként*. Ez az esemény pedig, mivel a valódiságot mint önmagában lévőt legalábbis megkérdőjelezi, rendkívül feszélyező, leginkább arra az irodalomtörténet-írásra nézve, amely identikus szerzőnevekkel dolgozik. Erdély és Tandori itt különös konstellációba helyezkednek: a szöveg szerint a kényelmetlenség egyedül a valódi. Ezt egy olyan ismétléssel hangsúlyozza, ami egy szintaktikai különbséget termel („csak a kényelmetlenség volt valódi” és „csak a kényelmetlenség – az volt valódi”), és az ismétlést magát kényelmetlenné teszi, amennyiben nem az azonosságon van a hangsúly. Ha Tandori ezt nevezi ismétlésnek, akkor tulajdonképpen ezt a kényelmetlenséget nevezi annak. Ha pedig az ismétlés kényelmetlen, és a kényelmetlenség egyedül valódi, akkor az ismétlés valódi egyedül, és ha az ismétlés kontextus-függő, azaz nem-identikus, akkor a valódiság is az. A valódiság kontextus-függő – a kontextus valódi egyedül. Margócsy István már idézett cikkében a szó poétikájára építő Juhász Ferencsel állítja szembe a mondat poétikájára építő Tandorit, és e szembeállítás egyik eleme éppen az, hogy Tandori szóhasználatában „a kontextus uralkodik”:

„[a]z újabb költőiség számára a hajdani szilárd nominális felfogásmódot a szintaktikai viszonyok kontextualitása fogja helyettesíteni.”⁹³

A kontextuális függőség eredményeképpen veszélybe kerülnek az olyan nevek, mint Tandori és Erdély, vagy ha nem is veszélybe, de idézőjelbe. Ha Tandori azt nevezi ismétlésnek, amikor a kontextus valódi egyedül, akkor egyrészt újra csak a nem-identikus ismétlést hangsúlyozza, másrészt ezzel együtt saját fikcionalitásáról beszél. De mielőtt ezt az elhamarkodott kijelentést megtennénk, a másik lehetőséget is elő kellene sorolnunk, amikor Tandori felugorhatott.

Erdély szövege a „fekete kötetben”⁹⁴ a „Hangos” fejezetcím alatt szerepel. A fejezet címe arra utal, hogy az abban lévő szövegeket a szerző valamiképpen a hanghoz köti, például felolvasásra szánta őket. Az „Antiszempont” azonban bizonyos értelemben ellene szegül saját

⁹³ Margócsy: „névszón ige”. *Jelenkor*, 25.; 30.

⁹⁴ E.M.: *idő-műbiusz. (kollapszus orv.)* magyar műhely – párizs – bécs – budapest, 1991.

fejezetcímének, ugyanis ha valaki felolvassa, akkor durván fogalmazva hazudik. A tipográfiai sokféleség talán még a legkevesebb ebből a szempontból, bár az sem elhanyagolható. Jelen esetben az a fontos, hogy az ezen írás elején idézett rész („NAGYTESTŰ PRÉMES...”) kétszer szerepel az *Antiszempont*-ban, először nagybetűs tipográfiával nagyjából a szöveg elején, majd ugyanezzel a tipográfiával a szöveg végén, és (ha a felolvashatatlanságnak egyáltalán lehet mértéke) ez az utolsó rész hanggal tökéletesen visszaadhatatlan. Megcáfolva ezzel azt a hermeneutikai hagyományt, amely a jelentésadás első lépését az írott nyelv felszabadítására a műnek való hangot adásban jelölte meg.⁹⁵ Ugyanis többszörös, egészen a betűkig lehatoló tükrözés segítségével lehet csak *elolvasni* ezt a szövegrészt. Minden fordítva van. Ugyanaz van odaírva, de nem ugyanaz van odaírva. Végülis hol, melyik résznél ugrott fel Tandori, hogy dicséretét kifejezze? Az anekdota, amely paradigmatiszós az irodalomtörténet-írásban, itt misztikussá válik. És azt kell hogy mondjuk: elkerülhetetlenül. Ha az első, ahogy Erdély nevezné, „verzió” az igaz, akkor érteni véljük, hogy a szintaktika bizonyos fokú megváltozása valódi (értsd: hiteles) ismétlésként jelenik meg Tandori számára. Hiszen mi az ismétlés? A „valódiság” kritériumát egyedül kimerítő „kényelmetlenség”; az ismétlés csak úgy fogható föl ismétlésként, ha változás történik, magyarul az ismétlés sohasem lehet totális. Az ismétlés nem történhet meg. Ha Erdély ennek egy apró szintaktikai változtatásban „hangot ad”, pontosabban *jelét adja* annak, hogy az ismétlés paradoxája nem kerüli el figyelmét, Tandori is hangot ad egyetértésének és felugrik. Ami még külön érdekessége ennek az anekdotának, az az, hogy Tandori a felugrással szintaktikai, tematikai, poétikai rokonságot, vagyis *ismétlést* hangsúlyoz (Tandori Erdély ismétlése vagy fordítva); rokonságot, költői kongenialitást hangsúlyoz egy olyan helyzetben, amikor mindent lehet hangsúlyozni, csak épp az azonosságot nem. Ez mindenképpen „kényelmetlen” szituáció. Úgyis szólva megoldhatatlan, mert lehetetlennek tűnik a paradoxon kikerülése: Tandori egyszerre azonosul a *különbséggel mint kényelmetlenséggel* (ez a versben létrejövő szintaktikai különbség), és ugyanakkor *azonosul* azzal (vagy valakivel), vagyis megvalósít egy azonosságot a felugrás performatív gesztusával. De van egy ennél még kényelmetlenebb része a versnek, és ha Tandori véletlenül ennél a résznél ugrott fel, akkor a nem-identikus ismétlés iránti vonzalmával kapcsolatban kialakult minden eddigi lehetőséget megcáfol. Vagy fogalmazzunk úgy (a tévedés jelen esetben nem a megfelelő szó), hogy *önnön fikcionalitását hangsúlyozza*. Ez a rész a már említett utolsó, gyakorlatilag felolvashatatlan „versszak”. Ha Erdély ugyanúgy olvasta fel, mint az első részt, vagyis ha Erdély különbség nélkül ismételt, akkor Tandori a felolvasást nem nevezhette hiteles ismétlésnek, hünek aztán végképp nem, hiszen, mint arról már volt szó, az Erdély-szöveg befejezése úgy van tipografálva, hogy nem olvasható fel ugyanúgy, vagy fölolvasható, de akkor a két írott szövegrész közti különbség eltűnik a hangban. Tandori ismétlés-felfogása tehát finoman szólva – kényelmetlen.

„Rosszkor” ugrott-e fel Tandori? „Hazudott”-e Erdély, amikor felolvasta a felolvashatatlan szöveget? A kontextualizálás semmiképpen nem jelent tipografikus függést: azért, mert nem lehetett felolvasni, Erdély még nyugodtan felolvashatta ugyanúgy a szöveget, mint ahogy azt az elején felolvasta, hiszen bízást bízhatott annak idézhetőségében. A tipografikus különbségeket mindig helyettesíti a kontextus változása, vagy megfordítva a gondolatot, a kontextus nem tud mást létrehozni, csak különbségeket, még akkor is, ha azok ismétlésként vannak elgondolva.

⁹⁵ „A helyes irodalmi elemzés arra a szóbeli értelmezésre törekszik, amely a mű középpontjában áll.” Richard E. Palmer: „Hermeneuein – hermeneia” ókori szavak használatának mai jelentése. In *A hermeneutika elmélete* (Ikonológia és műértelmezés 3. Válogatta és szerkesztette Fabiny Tibor.) Szeged, 1998. 64.

„»Minden jel [sign], legyen az nyelvi vagy nem-nyelvi, beszélt vagy írott (az ellentét közhasználatú értelmében) kisebb vagy nagyobb egység, képes... elszakadni bármely kontextustól, hogy új kontextusok végtelen sorát hozza létre, abszolút korlátozhatatlanul. Ez nem jelenti azt, hogy a jel [mark] a kontextuson kívül is érvényes, éppen ellenkezőleg: azt jelenti, hogy kizárólag középpont nélküli és abszolút rögzítettség [*ancrage*] nélküli kontextusok vannak.«”⁹⁶

Ez a Derrida által az „iterabilitás grafematikájának” nevezett történés. Az iterabilitás Rozsnyai Bálint definíciójában „nem azonosságon nyugvó ismétlődés”.

„Az iterabilitás valójában persze nem más, mint a kontextusból való kiemelés, és valamely más kontextusba való áthelyezés, ami maga az idézhetőség (citationality), amennyiben az idézhetőség teszi lehetővé az iterabilitást. Ennek megfelelően az idézhetőség nem abnormális, parazita vonás, ellenkezőleg, ezen nyugszik minden jel(rendszer), így a beszéd működőképessége.”⁹⁷

Jól látható, hogy ez a definíció szinte az anekdota definíciója is lehetne. És ebben a mivoltában az anekdota az egyike azoknak a műfajoknak, amelyek a maguk performatív energiájával potenciális veszélyt jelentenek a szerzőnevekkel dolgozó irodalomtörténet-írásra nézve. Hiszen

„az iterabilitás az ismétlődés [...] és egyúttal az önazonosság lehetetlensége, azaz a »nyelv« lényegi vonása”.⁹⁸

Éppen ezért Erdély szövegének utolsó, a maga meg- és kifordítottságában olvashatatlanak tűnő részét, illetve e rész tanulságait ad absurdum vive kijelenthetjük, hogy mindig mindent fordítva olvasunk. Ez az a „kényelmetlenség”, ami az idézésből mindig árad. Így az anekdoták is rendkívül kényelmetlenek, amennyiben ismétlődnek. Talán tényleg nincs más „valódiság”, csak az anekdota, meg a kerti jelenet, és a kontextus, az ismétlés, és ezek kényelmetlensége. „Tandori”, „Erdély” – ezek pedig „nagytestű, prémes állatok”.

⁹⁶ Jacques Derrida: Korlátolt felelősségű társasság abc... Fordította Kovács Sándor. *Helikon*, 1994/1-2. 181.

⁹⁷ Rozsnyai Bálint: A józan ész elviselhetetlen könnyedsége: Derrida és Searle vitája. *Helikon*, 1994/1-2. 170.

⁹⁸ Uo. 173.

IV. Neoavantgárd intertextualitás (Erdély Miklós „Ásványgyapot” című akciója)

„...az elmúlt idő fogoly marad benne,
örökre fogoly. Ott ismerjük fel, szólítjuk,
és kiszabadul.”

(Proust: „Előszó”⁹⁹)

„A tárgyak megelevenednek, az élőlények
a növények és ásványok rendjébe térnek.”
(Gyergyai Albert: „Utószó”)

IV. 1. Emlékezés és reprezentáció

Proust megfogóan ír arról, hogy miért is kétségbeejtő valakinek vagy valaminek az elvesztése. Kétségtelen, klausztofobikus tüneteket idéz elő már az is, mikor valaki majdan emlékező önmagát evokálja, és megrémül attól a valakitől, aki akkor ő lesz, és megrémül annak a valakinek a hideg távolságtartásától, ahogy az a valaki viszonyul a „most még” forró nyomokhoz. Ennek a mondhatni metaemlékezésnek, az emlékezésről való megemlékezésnek, az emlékezést folyton az élménytől való elhidegüléstől féltő állandó nosztalgiának a lázában (is) ég a prousti program. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a prousti íráson nem naplót értünk, hanem regényt. Így *Az eltűnt idő nyomában* nem az emlékezésnek lesz a metaforája, vagy nem *csak* az emlékezésnek lesz a metaforája, vagy nem egy szűk értelemben vett emlékezésnek lesz a metaforája. De mit érthetünk klausztofobikus tünet alatt? Semmi kétség, kétségbeesést, reménytelenséget, jóvátehetetlenséget, és ezekből fakadóan nem utolsósorban a saját halállal való szembesülést. A legtökéletesebb csapda az idő és a múlt. Egyébként ezt a veszteségérzetet nemcsak valaki elvesztése, hanem „pusztán” az idő múlása is előidézheti (főleg melankolikusoknál). A múlt csapda, amelyből nincs lehetőség a kiszabadulásra. A reprezentáció csak szimbolikus eszközökkel élhet, és ezek az eszközök tökéletlenségük folytán eleve alkalmatlanok a felidézésre. Ebből eredhet az az időtlennek tűnő törekvés a művészetben, hogy a pillanatot, a jelent éljék át. Ezen törekvések egyik legerősebbike a neoavantgárd akcionizmus.

Ásványgyapot¹⁰⁰

Tegnap voltam először életemben a kerületi tanács épületében.
Régen volt, mikor utoljára valamit először csináltam életemben.
Pontosan húsz évvel ezelőtt láttam a tengert életemben először.

A párhuzamos házsorok közeit szemmagasságban falazta el a víz.
A partnak azon a részén egy hatalmas fehér szálloda állt.
Proust valaha ott, egyik lefüggönyözött szobában, pihentette szemeit.

Mikor a kerületi tanács lepecsételő szobájába benyitottam,
a lehető leghétköznapiabb külsejű kövérkés fiatalasszony
azt a meglepő kijelentést tette... De erről majd később.

⁹⁹ Lóránt Zsuzsa fordítása.

¹⁰⁰ „Elhangzott 1984. január 10-én az FMK-ban megtartott LÉLEGZET IX esten. A felolvasás után Erdély akciója: egy hasáb alakú ásványgyapotra több üveg bélyegzőfestéket öntött, majd egy Proust-kötet 2 lapjával és gerincével lepecsételte versét.” Beke László és Peternák Miklós jegyzete. In *idő-möbiusz*, 105-106.



A dermesztően hideg vízben a fürdőzés örömeinek adóztam.
Olykor felsandítottam az épületre, ahová Proust visszavonult.
Papírfhéren világított a párnafestékszínű atlani égben.

Azt mondom, nem is volt olyan rossz találmány az a Taigetosz!
mondta a legesleghétköznapiabb külsejű szőke asszonyka,
az adóigazolás lepecsételésével kijelentésének is nyomatékot adott.

Észrevettem, nem bánja, ha a beszélgetésfoszlányt magamra veszem.

Én sem bántam, hogy a nevezetes szikla említésével összefüggést
teremtett olyan távoli események között, amelyek egyaránt késve
és először fordultak velem elő. Mert mostanáig sohasem adóztam.

Távozóban arra gondoltam, milyen műveltek nálunk az emberek.
Majd arra, hogy nem szabad általánosítani. Ezután nekiláttam,
hogy falszigeteléshez valahol ásványgyapotot szerezzek.

Erdély Miklós „Ásványgyapot” című akciója híressé vált: az Erdély által az akció során felolvasott szöveg az idők során az egyik legtöbbet közölt és idézett Erdély-szöveg lett. Azon kevés Erdély-művek közé tartozik, melyekről szoros szövegelemzés született. Ez a viszonylagos népszerűség talán annak köszönhető, hogy más Erdély-szövegekkel összehasonlítva az „Ásványgyapot” meglep szelíd narrációs technikájával, emlékező jellegével, a köznapinhoz hasonlító egyszerű nyelviséggel. Olyannyira „szelíd” a szöveg, hogy egyenesen vallomásként olvasható, és bár Földényi F. László az említett elemzést azzal kezdi, hogy Erdély

„[...] egészen addig [fokozza az idézőjelek használatát], hogy végképp kideríthetetlenül váljon: milyen összefüggésbe kell helyezni egy vallomást ahhoz, hogy ismét tévedhetetlenül személyhez szóló legyen”,¹⁰¹

ez nem akadályozza meg abban, hogy egy konkrét, idézőjelek által nem érintett személyiséget olvasson a sorok közé, magyarul, hogy elemzésében végig azonosítsa Erdélyt és a beszélőt. Bár nem érvényesíti következetesen a biografikus szempontot, vagyis nem nyomozza ki, hogy mennyire fedik egymást Erdély életének epizódjai és a szövegben említettek, csak éppen „Erdélyről” magáról szóló „vallomásnak” olvassa a művet. A szövegben szereplő „fiatalasszonyt” például Erdéllyel egy fikciós szinten kezeli:

„A fiatalasszony talán sohasem tapasztalta az úgynevezett első alkalommal járó eksztázist, helyzete azonban némiképpen rokon Erdélyével. Ezt nemcsak az mutatja, hogy a sors különös rendelése folytán kettőjük élete egy pillanatban keresztezte egymást, hanem az is, hogy egy olyan helyzet közös elszenvedőivé váltak, amelyért ők maguk csak részben tarthatók felelősnek. Nehéz lenne eldönteni, hogy kettejük közül ki is a helyzet ura. Bár Erdély az, akinek szüksége van valamire, kiszolgáltatottsága mégsem emlékeztet mondjuk a szerelmesek kiszolgáltatottságára: a hivatalnoknőnek,

¹⁰¹ Földényi F. László: Tanulj meg felejteni! Erdély Miklós: Ásványgyapot. In Földényi F.: *A testet öltött festmény*. Látogatások műtermekben. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 37.

bár Erdély halálának a lehetőségét fontolgatni kezdi, legalább annyira szüksége van
őrá, hiszen mihez kezdene, ha senki sem fordulna hozzá.”¹⁰²

Mindez azonban egyáltalán nem jogosulatlan közelítés, legalábbis mind a műfaj (akció), mind
pedig a hangütés erősen motiválttá teszi ezt a fajta interpretációt.

IV. 2. Az akció műfajának radikalitása és metafizikája

Alapjában véve az erdélyi neoavantgárd, amennyire kritikus a jelentés ideájával szemben
(említhetjük a már szóba hozott jelentéskioltás elvét, vagy a duchamp-i hagyomány
következetes végiggondolását¹⁰³), olyannyira kritika nélkül tud viszonyulni a neoavantgárd
esztétikai ideológiájának azon összetevőihez (jelenlét, cselekvés, hitelesség, botrány, az új
eszméje, stb), melyek a művészt mint teremtőt és eredetet, valamint a produkció-esztétikát
hivatottak életben tartani. Az akció mint műfaj első látásra különösen alkalmas erre, hiszen
abban a művész saját testével dolgozik és egyfajta koncentrált jelenlét révén hozza létre a soha
meg nem ismételt műalkotást.¹⁰⁴ Mindez felveti azt a kérdést, hogy mennyire radikális az
Erdély Miklós-féle neoavantgárd. Forradalmi művészet-e, és ha igen, akkor a szó milyen
értelmében az? Azt lehet mondani, hogy egyes neoavantgárd műfajok, mint például az akció,
a happening vagy a performance, valóban forradalmiként hatnak, amennyiben az artaud-i
kegyetlen színház mintájára valamiféle teljességet akarnak megvalósítani az aktuálisan folyó
előadásban, amit „műalkotásnak” tekintenek. Paradox módon ebben a radikalitásban vagy
forradalmiságban nyilvánul meg a neoavantgárd konzervativizmusa. A neoavantgárd
„színpadiasság” úgy érti a radikalizmust, hogy visszahátrál a művész testéig, mert hite szerint
a művészet hitelessége az eltávolító és elidegenítő médiumok miatt csorbát szenvedett az idők
folyamán. A művész ezért a saját testét használja médiumként, saját testét teszi ki veszélynek,
ha sokszor átvitt értelemben is.

„A kegyetlenség színháza nem *reprezentáció*. Maga az élet abban a mértékben,
amennyiben az reprezentálhatatlan.”¹⁰⁵

Ennyiben pedig a totális színház a vágya, vagyis a totális, hiány nélküli jelenléte. Talán a
maga nemében ez nem is nevezhető konzervativizmusnak, a kifejezés pedig megtévesztő,
ugyanis inkább metafizikáról van itt szó. Artaud példája, csakúgy mint Erdélyé (lásd kioltott
jelentés, állapotkommunikáció, stb.), azt igazolhatja, hogy a metafizika kritikája sokszor a
metafizika egy másik tervezetét jelenti. Mindez arra hívhatja fel a figyelmet, hogy a radikalitás
tekintetében körültekintően kell véleményt alkotni. Sejtí ezt Erdély is, legalábbis bizonyos
akciói arra engednek következtetni, hogy kritikával szemléli a testet színpadra vivő, ezáltal
pedig a totális jelenlétre és művészetre igényt bejelentő próbálkozásokat, mint például a bécsi
akcionizmust vagy annak magyarországi megfelelőjét, Hajas Tibor művészetét. Egy
beszélgetésben például, amelyben Beke László azt fejtegeti, hogy a világ „a totális
katasztrófa” felé tart, és ebből ered a *body art* mint „prófétikus” és „mazochisztikus”,
valamint az „erőszak tabuját” átlépő neoavantgárd műfaj (például Hajas Tibor esetében),
Erdély a következőket mondja:

¹⁰² Uo. 38-39.

¹⁰³ Erdély Miklós: [A tézisek mellé...], i.m. 129.

¹⁰⁴ „[...] az akció gyakorlatilag megismételhetetlen (nem lehet újraolvasni, újravetíteni, stb.).” Földényi F.: i.m.
40.

¹⁰⁵ Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Fordította Farkas Anikó. *Gondolat-
Jel*, 1994/I-II. 4.

„Ami a katasztrófát illeti, csak annyit akarok hozzátenni, ez a meggyőződés feltétlenül arisztokratikus magatartást von maga után, tekintve, hogy semmi mást nem jelent, mint lemondást és a lehetőségek lezárulását. Tehát nem nyitást, hanem konvergálást.”¹⁰⁶

És még ezt teszi hozzá: „ha katasztrófa, akkor engem nem érdekel”. Erdélynek a Műegyeten tartott 1981. november 25-i akciója a szerzőtől származó elemzés szerint éppen azért „szelíd”, mert a neoavantgárdban megfigyelhető erőszakos akcionizmust és az azzal járó apokaliptikus hangnemet akarja ellensúlyozni, meglepni mintegy azokat a nézőket, akiknek ez az elvárásuk. Erdély tehát a nem feltétlenül abban látta a radikalitás egyetlen esélyét, hogy a testtel való kísérletezést állítsa színpadra. Ezzel azonban nem kerül ki ebből a körből. Elsősorban nem is azért nem tud függetlenedni az avantgárd logikától, mert ahogyan az erről az akcióról szóló előadásában mondja,

„az a meggyőződésem, hogy amikor valami felszabadul és a felszínre tör, akkor még az határozza meg, ami ellen és aminek ellenére létrejött. Az ellentétek azonosságának elve alapján az még annak az ellentéte, ami ellen létrejött, tehát az határozza meg. Tulajdonképpen olyan ez, mint ahogy a puskagolyót az odafojtás határozza meg, az, amiben része volt, amíg ki nem szabadult.”¹⁰⁷

Nem azért nem szabadulhat tehát Erdély a akcionizmus bűvköréből, mert annak kritikájaként megfogalmazott „szelíd” akciója az „ellentétek azonossága elve alapján” még nagyon is akcionista.

Hanem azért, amiről már fentebb szó volt: az akció megismételhetetlenségére hivatkozó interpretációk egyrészt gyakorlati értelemben gondolják el ezt a megismételhetetlenséget, másrészt elvi értelemben. Az előadás egyszer történt meg, a totális jelenlét jellemezte, abba kívülről való sokszorosítás nem hatolhat, hogy ezzel a behatolással annak a bizonyos akciónak a lényegét fenyegetse. E vélemény ellenében nem lehet arra hivatkozni, hogy az „Apokrif előadás” című szövegében maga Erdély is megismétli az akciót, azáltal, hogy levetíti, sőt, belenyúl az akcióba, amennyiben visszavonja azt, így pedig abból a negatív ismétlés segítségével egy másik műalkotást csinál. A totális akcióban és annak sikerében bízók Erdély későbbi, felülrő gesztusát is figyelmen kívül hagyhatják. Az akcióban a műalkotás a szerző testével együtt realizálódik, attól elválaszthatatlanul, azzal szorosan összefonódva (hasonlatul itt a selyemhernyó gubója, illetve a gyapotrost kínálgatik, ha már ásványgyapotról van szó), és szükségtelen, sőt káros minden, a távollévő szerző helyébe lépő mesterséges és elidegenítő auktoriális helyettesítő, a copyright gyakorlata, a pecsét és az aláírás. Az akció műfaja a teljes és hiány nélküli jelenlétet akarja elérni, azonban e koncepció ideológiáját már nem kezeli kritikusan.

Ebből a szempontból az „Ásványgyapot” című szöveg, ahányszor csak megjelenik, behatol az egykori akció Walter Benjamin-i értelemben vett aurájába, és megsérti azt. Annak idején a szöveg az akció egyenrangú társaként lett felolvasva, sőt, annak részeként, de semmiképpen sem nagyobb helyi értékkel. A különböző közlésekben azonban egyre inkább

¹⁰⁶ Erdély Miklós – Beke László: Egyenrangú interjú. In *Hasbeszélő a gondolatban*. A Tartóshullám antológiája. Bölcsész Index, Bp. 1987. 184-185.

¹⁰⁷ „Elhangzott az »Új irányzatok napjaink művészetében« című, Körner Éva által szervezett TIT művészettörténeti előadássorozat keretében, 1981. december 2-án, az FMK-ban. (A fluxus és a happening téma kapcsán Erdély saját, 1981. november 25-én a Műegyeten megtartott akciójáról.)” E.M.: Apokrif előadás. In *Művészeti írások*, 157., 166.

háttérbe szorul az akció leírása, és a szöveg lassan szinte önálló rangra tesz szert. Pedig az erdélyi felolvasás és az azt követő akció abszolút mértékben megteremtette annak a lehetőségét, hogy a totális jelenlét megtörténjen, és hogy a megismételhetetlenség illúziója létrejöjjön, ahogy azt Földényi F. László írta. A megismételhetetlenség illúzióját sok apró momentum együttes összjátéka biztosította. A megismételhetetlenség érzése, ahogy az anekdotákból le lehet szűrni, egyrészt Erdély provokatív és karizmatikus személyiségének, másrészt az akció bonyolult, fogalmilag nehezen értelmezhető struktúrájának volt köszönhető. Erdély megszólalása, hangütése például rendkívül alkalmas lehetett az egyszerűség érzésének előidézésére.

IV. 3. Az „Ásványgyapot” mint önéletrajz

Amint arról fentebb már volt szó, Földényi F. László olvasata és az abban következetesen használt „Erdély” szerepeltetése azért tekinthető megalapozottnak, mert Erdély a bensőségesnek ható önéletrajzi-vallomásos hangon szólalt meg. Azt lehet mondani, hogy ezzel a hangütéssel anticipálta azt a szereződéses jelleget, amely aztán végig jellemző lesz az egész akcióra.

„Az önéletrajz »retrospektív, prózai elbeszélés, melyet egy valós személy alkot saját létéről, a hangsúlyt személyes életére, személyiségének történetére helyezve.« Eszerint négyféle kritérium együttes megléte szükséges ahhoz, hogy egy szöveget önéletrajznak tekintsünk: formai (prózai elbeszélés), tartalmi (személyes élet), a szerző (az elbeszélővel való azonossága), illetve az elbeszélő (a szereplővel való azonossága és az elbeszélés perspektívája) helyzetére vonatkozó kritériumok. Kanonikus értelemben akkor beszélhetünk önéletrajzról, ha egyrészt a szerző, az elbeszélő és a szereplő azonosak egymással, másrészt ha a szerző szándékát *paktumban* rögzíti, vagyis a *névazonosság* (aláírás) felvállalásával vagy nyíltan azonosul az elbeszélővel és a szereplővel, vagy a címben szereplő *paratextuális* utalással – önéletrajz – biztosítja olvasóit arról, hogy amit mond, *komolyan* mondja: mintha csak azt kérné, »Higgyék el nekem, hogy...«. A bizalmi szerződés tehát primér szinten azt feltételezi, hogy a szerző állításai a *valóságnak megfelelnek: igazak*. A hűség és a hitelesség záloga, maga a *név(jegy)*.”¹⁰⁸

Igazak-e az „Ásványgyapot”-ra az önéletrajz lejeune-i kritériumai? Ha teljesítené a szöveg ezeket a kritériumokat, akkor azzal, hogy az önéletrajz műfaján keresztül egy személyiséget tematizál, csak erősíti az akció azon törekvését, mely az egyszerűséget, a totális jelenlét megteremtését tűzi ki elérendő célul. Az önéletrajza által vallomást tévő személyiség az akció koncentrált pillanatában képes megteremteni a hitelesség művészetét.

Bár a szöveg formailag vers, ettől még prózai, legalábbis a hangneme alapján. Benne egy személyes élet egyes momentumai idéződnek fel múlt időben, egyes szám első személyben. A szerző azonos az egyes szám első személyben beszélő narrátorral, és az egyes szám első személyű narrátor azonos a szöveg egyik szereplőjével, akinek az életéből elősoroltatnak az események. Mindez tulajdonképpen még a biografikus-genealogikus szempont munkába állításával is „igazolható”. Az akciót Erdély 1984. január 10-én a Fiala Művészek Klubjában hajtotta végre. Ahogyan a szövegben is írja, húsz évvel azelőtt járt

¹⁰⁸ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. [Az önéletrajzi paktum] Idézi és kommentálja Gyimesi Timea. In Gy.T.: Önéletírás: delírium és dadogás. Marguerite Duras *szeretői* kapcsán. (Kéziratban.)

először külföldön, 1963-ban, Franciaországban.¹⁰⁹ Akkor láthatta életében először a tengert, pontosabban az Atlanti-óceánt. 1928-as születésű, tehát viszonylag későn, harmincöt éves korában. Maga a szerzőség is többszörösen tematizálódik a szövegben. Egyrészt, ha Erdély mint művész nem adózott, illetve csak „későn” (ha a nyugdíjkorhatárt tekintjük, valóban későn adózott, ha 1984-ben, ötvenhat éves korában adózott először), az annak volt köszönhető, hogy művészete a szocialista kultúrpolitika hármaskategóriarendszerében a tiltott kategória alá tartozott, és így kívül esett az adóztatható, vagyis a megjelenő-megjelentethető szellemi alkotások körén. Neve a szerzőséget ennek ellenére kimerítette, sőt, éppen mert nem a könyvfedelek diskurzusában cirkulált, mítosszal és kultusszal volt terhelt, és Erdély esetében a szerzőség egyik legfontosabb eleme e mítosz alapja, a szerző eredetisége. Másrészt a szerzői funkciót a felolvasást követő akcióban tölti be maradék nélkül, mely akció a szerzői aktust, a pecsételést aktusát imitálja.¹¹⁰ A szöveg és az akció tehát együttesen felvetik a műfaji azonosíthatóság kérdését, és e kérdésre, egyelőre legalábbis, kétely nélkül adható válasz: Erdély akciója minden vonatkozásában önéletrajzi. Ha pedig az önéletrajz egy akció keretében valósul meg, egy olyan akció keretében, mely minden szempontból teljesíteni látszik az önéletrajz követelményeit, akkor valóban azt lehet mondani, hogy ott és akkor műfaji és tematikus szinten próbálkozás történt a totális jelenlét átélésére: a szerző élete tematizálódik, majd a pecsételéskor a szerző teste a szerző testének mozdulatait követi. Erdély személye és neve mint valami gemkapocs működik, vagy esetleg (a metonímia látszatát erősebben felkeltő metaforával élve) mint egy tűzőkapocs. Ebben a névben egyrészt a lejeune-i három terminus, a szerző, a narrátor és a szereplő kapcsolódik össze; másrészt az „Ásványgyapot” szövege, annak felolvasása, majd az azt követő akció. Mindez megerősíteni látszik tehát azt a feltételezést, hogy itt egy több oldalról megtámogatott önéletrajzot olvasunk, pontosabban egy ilyenről értesülünk, egy önéletakció megtörténtéről.

E jelenlét vagy másképpen részvétel a múltba zártság miatt minden további próbálkozásnak és felelevenítő kísérletnek ellenáll. Ez csak szimbolikus eszközökkel történhet, és a szimbolikus eszközök hiányosságai tulajdonképpen már egy egyszerű szövegközlésnél kiütköznek. Elég, ha megfigyeljük, hogy mi történik a felolvasást követő, tulajdonképpeni akcióval a további közlésekben: egyszerű, genette-i értelemben vett paratextussá válik, vagyis furcsa módon a „pragmatikai dimenzió” része lesz az, aminek egykor semmi köze nem volt az interpretációhoz mint az akcióhoz képest külsőnek számító eseményhez. Genette szerint paratextus a

„cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előjáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, sajátkezüleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat, amellyel a puristább és külső erudícióra kevésbé hajló olvasó nem rendelkezik olyan könnyen, mint szeretné, s ahogy azt állítja. [...] E kapcsolatterület kétségkívül a mű pragmatikai dimenziójának, vagyis az olvasóra gyakorolt hatásának egyik kiváltságos helye: elsősorban annak a helye, amit Philippe Lejeune-nek az

¹⁰⁹ „[...] apám először 1963-ban, 35 éves korában volt külföldön”. Erdély Dániel: Mi kis családunk. *Árgus*, 1992. január-február, 97.; „Sokáig arra gondoltam, hogy mivel ennek az ‘56-os dolognak [a ládákba gyűjtött őrizetlen pénzről van szó, aminek Erdély volt az ötletadója – M.A.] nagy nemzetközi sajtója volt, szinte minden újságban megjelent, lefényképeztek ilyen ládákat, szinte minden újságban benne volt. Találkoztam egy olyan fiúval Párizsban ‘63-ban, aki azóta ebből élt, mert erről cikkezett különböző újságoknak.” Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. Peteri Miklós interjúja. *Árgus*, 1991. szeptember-október, 77.

¹¹⁰ Erről bővebben lásd Galántai György telefonbeszélgetését Erdély Miklóssal. Artpool??

önéletrajzról írt tanulmánya óta szívesen neveznek műfaji *szereződésnek* (vagy *egyezségnek*).¹¹¹

A genette-i felosztásban egy szöveg műfaja tulajdonképpen architextuális tulajdonsága, amely tiszta esetben néma kapcsolat: műfaj- és rendszerbéli hovatartozást jelöl. Az akciónak mint neoavantgárd műfajnak nyilvánvalóan nincsenek olyan kiforrott műfaji jellemzői, mint például a Genette által is emlegetett *Aeneis*nek, azonban a hiteles cselekvés és a totális színpadi jelenlét megteremtése bizonyos értelemben eligazíthat abban, hogy akcióról van-e szó. Karin Thomas kifejezéseivel: „közvetlen megjelenítés”, „élet”, „aktualitás”, „hatásosság”.

„Művészi gondolkodási folyamat színházi eszközökkel történő közvetlen megjelenítése. Az improvizált történés meglepő poénjai magára az életre utalnak, valamely problematika aktualitását hivatottak a lehető leghatásosabban bemutatni.”¹¹²

Az architextuális jellemzők azonban a sokszorosítás folyamata során paratextuális jellemzőkké válnak, egy olyan médium (az írás) szolgálatában, amely egyébként nem szerepelhetne kitüntetett helyen egy akcióban, maga is a *reprezentáció* eszköze lévén. A sokszorosítás, legyen szó akár az akció leírásáról és a leírás általi hitelesítés vágyáról, egy másik szinten megsérti az egykori pillanatot, és abbéli igyekezetében, hogy felidézzen egy totális jelenetet, a jelenet totalitását kérdőjelezi meg – éppen mert a felidézés *a priori* nem lehet totális. Az „Ásványgyapot” akciójával is az történik, hogy attól függően, milyen kiadásban olvassuk a szöveget: szerepel főszövegben¹¹³, de lapalji jegyzet¹¹⁴ vagy hátsó jegyzet¹¹⁵ formáját is ölti.

Mindazonáltal érdemes Erdély szövegének és akciójának egymáshoz való viszonyát megvizsgálni; főleg egy olyan helyzetben érdemes ezt megtenni, amikor a legteljesebb bizonytalanság uralkodik e két „fél” összetartozását és műfajiságát illetően. Bár bizonyos szempontból tekinthető az egész „konglomerátum” akciónak, szövegetül–pecsételéssel, más szempontból viszont az is igaz, hogy a szöveg önálló életre kelt, egyfajta paratextualitásba utasítva az egykor („akkor”) hozzá mint felolvasáshoz, ebből következően reprezentációhoz képest lényegi mozzanatot, a tulajdonképpeni akciót.

IV. 4. Az „Ásványgyapot” intertextuális viszonyai: Erdély és Proust

Az „Ásványgyapot” szöveges részében Erdély életének két pontját, az Atlanti-óceán-béli fürdést és a kerületi tanács lepecsételő szobájában való megjelenést az köti össze, hogy a szerző mindkettőt „késve és először” csinálta életében a felidézett alkalommal. Ezt az ismétlést erősíti az „adózni” szó többértelműségére való ironikus reflexió mint szövegszerű poén: „adózni” a fürdőzés örömeinek és „adózni” a hivatalnak. A felolvasás és az akció között pedig a pecsételés teremt motivikus kapcsolatot, amennyiben Erdély a hivatalnok asszonyka „nyomatékok adását” ismétli meg. Ebben az önéletrajzban (amennyiben szerkezete az ismétlések segítségével épül fel) a vallomás hagyományos retorikai szituációjában látjuk a

¹¹¹ Gérard Genette: A transztextualitás. In *Helikon*, 1996/1-2. 84.

¹¹² Karin Thomas: A kortárs művészet terminus technikusai. Fordította Tálasi István. In *A neoavantgarde*. Gondolat, 1981. 485.

¹¹³ Földényi F.: i.m. 37.

¹¹⁴ Földényi F. László idézett cikke egy, a nyolcvanas években már lapban megjelent cikk alapján készült. A lapban a szerző lábjegyzetben, paratextusként meséli el a az akciót

¹¹⁵ A második kötetben.

szerzőt: a közelmúlt felidézi a régmúltat, és a kettő között kapcsolat teremődik. Ez a *par excellence* prousti poétika, és nem véletlenül, hiszen Proust „mérőföldkő” a szövegben, hiszen több szempontból is fontos szerepet játszik. Hangsúlyosan irodalmi apaként jelenik meg, bár nem lehet eldönteni, hogy ledöntendő bálvány vagy követendő példakép. Valószínűleg mindkettő, ahogy az már kombinálódni szokott a (jelen esetben látens) *hommage* műfajában. Ez az ironia-önironia kérdése miatt fontos. A „felsandítottam” szóban önironiát gyaníthatunk, de azzal együtt a Harold Bloom-i hatásiszonyt is.

„Minden költő elkésett [...] A költői nyelv szempontjából minden költő (azaz még Homérosz is, ha eleget tudnánk az elődeiről) Esemény utáni helyzetben van. Művészete szükségszerűen *után-zás* [aftering], és a legjobb esetben is csak azért küzd, hogy – az elfojtáson keresztül – a költészet nyelvének nyomaiból válogathasson; vagyis, van nyom, amit elfojt, és van, amit bevés az emlékezetébe.”¹¹⁶

(Ez a hatásiszony aztán méltó kompenzációt nyer a felolvasást követő pecsételéssel.) Erdély ugyanazon a helyen fürdik, ahol Proust egy fehér szállodában a szemeit pihentette, így egy kvázi-metonimikus kapcsolatot teremt; kvázi-metonimikus, mert időben és térben egyaránt távol fürdik Prousttól, valamennyire mégis az ő hatása alatt, amennyiben a hely szelleme által átjárva ő, Erdély, úgy érzi, hogy Proust hatással van rá, „megérinti” őt. Majd pedig a felolvasás végén Erdély *Az eltűnt idő nyomában* egy kötetével pecsételi le szövegét. Talán az is sejthető, hogy miért a „nevezetes szikla” említése teremt a szerző saját életének két távoli eseménye közt kapcsolatot. Ez a kapcsolat nem Erdély életének két eseménye között jön létre, közvetlenül legalábbis nem, hanem Proust és Erdély között: a két esemény motivikus rokonsága („késve és először”) utólagos ahhoz a rokonsághoz képest, ami az „Ásványgyapot” szerzőjét Prousthoz fűzi. Proust és Erdély az asszonyka által emlegetett Taigetoszban válnak rokonokká, így ez a kapcsolat is a szövegbéli ismétlődések/párhuzamok számát gyarapítja: Erdély Proust ismétlése, Erdély és Proust kongeniális művészek, titkos rokonság és gyengéd szálak fűzik össze őket. Erdély nem az „asszonyka” intenciójának megfelelően érti el a célzást, vagyis nem *csak* magára érti, hanem rögtön Proustra is áthelyezi. *Ők ketten* nem életrevalók. Ezzel az áthelyezéssel lesz érthető az, hogy miért is teremt kapcsolatot a Taigetosz említése a szerző életének „távoli eseményei” között. Annak ellenére, hogy Erdély első látásra „másképp szerző”, mint Proust, azokat a különbségeket tekintve, melyek a prousti poétikát az erdélyi neoavantgárd sokszínű, de mégiscsak gyakorlatiasabb, a maga avantgárd jellegében (első látásra) cselekvőbb és életközeli eljárásaitól elválasztják, e különbség ellenére az „Ásványgyapot” szövege a fent említett kongenialitás jegyében cseng le, amennyiben Erdély a prousti regényfolyamban oly következetesen használt elszigetelődést választja megoldásul, reakcióul az asszonyka pecsételésére, így teljesítve be, vállalva át a „taigetoszi programot” és a prousti poétikát. Erdély az ásványgyapot metaforáján keresztül („Ezután nekiláttam,/ hogy falszigeteléshez valahol ásványgyapotot szerezzek.”) egy másik időt kap Prousttól. Ez a másik idő inkább áll közelebb a halálhoz, mint az élethez: az „elfüggönyözött szoba” és a „lezárt szem” mind a Proustra oly jellemző attribútumok közé tartoznak. A fehér szálloda az *Ásványgyapot*ban ezek segítségével változik át síremlékké. De ebben a metaforikus rendszerben elsősorban nem is az épület a sír, hanem maga *Az eltűnt idő nyomában*. A mű mint sír a világirodalom bevett metaforája, és véletlenül épp Proust kapcsán (is) tanúi lehetünk működésének:

¹¹⁶ Harold Bloom: Költészet, revizionizmus, elfojtás. Fordította Hódosy Annamária. *Helikon*, 1994/1-2. 60.

„[Proust] mind sűrűbben gondolt a gyermekkor vélt boldogságára, s [...] halottai mind fájóbban s türelmetlenebbül követelték, »feléje nyújtva gyengéd és mégis oly hatalmas karjukat«, hogy nem merje megtagadni, hogy élessze fel mindnyájukat – s így lesz könyve, mint maga mondja (de csak egy bizonyos fokig és csak egy bizonyos szempontból) »egy nagy temető, amelynek sírkövein már a nevek is elmosódtak«.”¹¹⁷

Ha egy gyors áttekintésben e motívum nyomába eredünk, könnyen megbizonyosodhatunk arról, hogy a mű szimbólumaiként gyakran használtak hatalmas épületeket, mely épületek a halott szerzőt őrizték.

„Könyvet nem úgy kell csinálni, mint gyereket. Körültekintően meg kell tervezni, azután óriási kötömböket kell egymásra halmozni, és ez csonttörő, verejtékes, sziszifuszi munka. És mi értelme van? a piramis csak áll a sivatagban, ennyi az egész. De nagyszerű, ahogy kimagaslik belőle. A tövét letisztelik a sakálok, és a csúcsára kisemberek kapaszkodnak stb. Folytasd a hasonlatot...”¹¹⁸

Paradox módon a mű mint épület és mint sír a szerző örök életét volt hivatott szolgálni, ennyiben pedig szorosan összefüggött az idővel illetve annak legyőzésével. Talán nem véletlen, hogy e mítosz megalapozójának a Kronosról szóló történetet tekinthetjük: a mitológia szerint Kronosz, az Idő egy tengerparton álló toronyban alszik. Az elefántcsonttorony mint az elzárkózás hagyománya azonban már mindenképpen a proustihoz közelebbi hagyomány:

„Ámde a törtetés nem volt ifjúkorunk sajátja, az az ádáz hajsza, ami akkoriban a hivatalok és a tisztségek után folyt, kiszorított bennünket a lehetséges cselekvési körökből. Egyetlen menedékünk maradt csak: a költők elefántcsonttornya, s mi egyre följebb kapaszkodtunk benne, hogy a sokaságtól *elszigetelődjünk*. E fennkölt régiókban, hová mestereink vezettek végre a magányosság tiszta levegőjét szívhattuk; a legendák aranyserlegéből szürcsöltünk feledést, szerelemtől és költészettől ittasan.”¹¹⁹ (Kiemelés tőlem – M.A.)

5. A motivált nyelvfelfogás elméleti problémái

Néhány áttétellel az elvonulás-elszigetelődés (vagy az elefántcsonttorony) poétikája elvezet a műimmanens-szubsztanciális irodalomfelfogáshoz, a motivált nyelvfelfogáshoz, melyben kitüntetett metafora maga a mű mint sír: magának az időnek és azon keresztül a (már halott) szerzőnek a metaforája. A Mű mint síremlék annak a névnek a jelöltjét hordozza és őrzi, amely a címe fölött áll. Proustot tehát organikus szálak kapcsolják saját művéhez. Gyergyai Albert szerint Proust

„S ha még tovább követjük ennek a szüntelen s egyetemes egységesítésnek az útján, amely, mint a selyemhernyó (Proust egyik kedves hasonlata), egész létét a maga szakadatlan száleresztésének s behálózásának szenteli, azt látjuk, hogy nemcsak e különböző elemek, hanem maguk az alakok, a jelenetek, a helyzetek is értelmüket,

¹¹⁷ Gyergyai Albert: Előszó. In Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. Fordította Gyergyai Albert. Bp. Európa Könyvkiadó, 1961. 15.

¹¹⁸ Gustave Flaubert. In Julian Barnes: *Flaubert papagája*. Fordította Czine Erzsébet. Bp. Magvető Könyvkiadó, 1989. 41.

¹¹⁹ Gérard de Nerval: *Sylvie*. Fordította Brodszky Erzsébet. Bp. Európa, 1958. 19.

megvilágításukat, leglényegesebb szépségüket ennek a mindent egybeszövő azonosításnak köszönik”.¹²⁰

Fontos, hogy belássuk: ezen a szinten az elszigetelődés programja nem mond ellent annak, hogy minden mindennel összefügg. Elszigetelődik a világtól egy könyvben ugyanaz az illúzió, mint organikusan és lényegileg benne foglaltatni e könyvben. Azaz e programok konvergálnak a motivált nyelv igézetében. A világtól való elvonulás azért lehetséges, mert a nyelv eleve lehetőséget biztosít arra, hogy egy mű szerzője (mint „jelölt” és mint „lényeg”) a műben (mint „szóban”) esszenciálisan jelen legyen. Proust kapcsán pedig egyáltalán nem motiválatlan a motiváltság e problémáját szóba hozni, ugyanis ő az, aki alkalmat ad a különböző teoretikusoknak a motiváltságról szóló vitára. Paul de Man írja Roland Barthes-ról, hogy az

„egy igen helyesen és jellemző módon Roman Jakobsonnak ajánlott esszéjében például kifejezően szól az író azon törekvéséről, hogy tökéletes megfelelést kutasson fel a szó fonikus tulajdonságai és jelölő szerepe között.”

Majd Paul de Man idézi Barthes-ot:

„»Valamint kitartani kívánunk a név (és a jel) prousti kratülizmusa mellett. ... Proust a jelölő és a jelölt közötti kapcsolatot motiválnak tartja, melyben előbbi az utóbbit képezi le, és anyagi formájában a dolog jelölt lényegét képviseli (nem pedig a dolgot magát).«”¹²¹

Nem véletlenül idézi Paul de Man Barthes-nak azt az írását, amelyet az (nem véletlenül, mondja Paul de Man) Jakobsonnak ajánlott. De Man mindkettejüket irodalmiság-felfogásuk alapján látszik bírálni: a jakobsoni poétikai funkcióban (vö. l’art pour l’art, elefantsonttorony) és a Barthes által Proustnak tulajdonított, majd általános írói meggyőződéssé kiterjesztett kratüloszi nyelvfelfogásban egyként az esztétikai ideológia köszön vissza. Ha a de Man–Barthes „vitát” leegyszerűsítjük, akkor arra jutunk, hogy Barthes szerint Proust *hitt* a nyelv kratülizmusában, míg de Man szerint csak az illúzióban, vagyis a nyelv materiális, fonológiai működése következtében létrejött hatás *megtévesztő* voltában hitt, míg magában a motiváltságban *nem*.

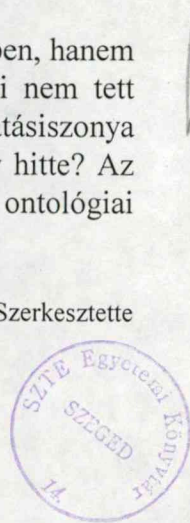
„Ugyanis a hang és a jelentés Barthes által magasztalt prousti konvergenciája, mellyel – amint azt Gérard Genette meggyőzően kimutatta – később maga Proust számolt le mint a szellem misztifikációra hajló kísértésével, ott csak pusztá *hatásnak* tekintett, melyet a nyelv tökéletesen előhívhat, mely azonban e konkrét hatáson túl nem tartalmaz semmiféle lényegi összefüggést, legyen az analógia vagy ontológiai megalapozottságú imitáció.”¹²²

A vita innentől kettejükre hagyható, és éppen nem valamiféle biztos tudás fedezetében, hanem mert eldönthetetlennek tűnik. (Vagy ha eldönthető, akkor az egy, a nyelvnek ki nem tett szubjektum előfeltételezésével lehetséges csak.) Analógiás magyarázatul Erdély hatásizonya kínálkozik: vajon igazi hatása volt-e Proustnak Erdélyre, vagy az utóbbi csak úgy hitte? Az nem változtat a dolgon, hogy a posztstrukturalizmus nem hisz a motiváltság ontológiai

¹²⁰ Gyergyai: i.m. 23-24.

¹²¹ Paul de Man: Ellenszegülés az elméletnek. Fordította Huba Miklós. In *Szöveg és interpretáció*. Szerkesztette Bacsó Béla. Bp. Cserépfalvi Kiadó, é.n. 103.

¹²² Uo.



megalapozottságában. De vajon tényleg nem hisz? Vajon Paul de Man hisz-e abban? Vajon nem ez a nyelvfelfogás (és vele együtt egy önmagának jelenlévő és tudatos szubjektum illúziója) köszön vissza a maga látens jellegében akkor, amikor a legfinomabb textuális elemzés után bizonyítékként de Man rendszerint az olvasott szerző egy olyan megnyilatkozását idézi, amelytől eltekintettek az addigi elemzők, de amely véleménnyel de Man azt igazolja, hogy Proust (Nietzsche, stb) *tisztában volt* a nyelv motivátlanságával, valamint a figuratív dimenziók de Man-i értelemben vett álságosságával? Két példa:

„Léven író, Proust az, aki *tudja*, hogy az igazság órája, akár a halál órája, sohasem érkezik időben, hiszen amit időnek nevezünk, az éppen az igazság képtelensége arra, hogy egybeessen saját magával.”¹²³ (Kiemelés tőlem – M.A.)

„*A tragédia születésének* tudatosabb retorikai olvasata megmutatja, hogy minden olyan irányadó ítélet, melyet látszólag a mű megalkot, felforgatható magának a műnek az állításai révén. És ha tekintetbe vesszük *A tragédia születéséhez* írt, de a kiadott szöveghez nem csatolt jegyzeteket is, *egészen nyilvánvalóvá válik* az utolsó változatban implicit módon meglévő ironizálás.”¹²⁴ (Kiemelés tőlem – M.A.)

A szerzők ezen kijelentései illetve stratégiái de Mannál nincsenek kitéve a figuratív válságnak, és mindig a maguk tiszta intencionáltságában kezeltetnek, ezáltal pedig nem függetlenek az emancipálás szándékától, amely viszont sohasem lehet független a már említett intencionális olvasattól, a szerzőtől és az irodalomtörténet átírásának reflektálatlan projektjétől. Ez a veszély mindenhol ott leselkedik, ahol egy bizonyos meggyökeresedett olvasatot kell kimozdítani a helyéből. Vagyis nem más a helyzet Erdély Miklós és a neoavantgárd esetében sem. Hogy ez a kimozdítás hol történik meg, Erdély akciójában-e, avagy ebben az olvasatban, avagy ezen olvasat olvasatában, finoman fogalmazva mindig nehezen megválaszolható kérdés marad.

Minden, amit az elvonulás–elszigetelődés kérdésében, a jel mint síremlék toposzában felismerni vélünk (a prousti több-idődimenziós hagyomány és a belső tudat ellenére, sőt azokkal összhangban), az még mindig a szerző nevéhez kapcsolható jelenlét-metafizika, amelyben minden olvasás egy halottidézés, szeánsz, és amely a nyugati lineáris időfogalommal van eljegyezve, jelennel-múlttal-jövővel mint jelenlétek sorozatával. Ahogy Derrida írja a *Grammatológiában*:

„[...] a belső idő-tudat transzcendentális fenomenológiája, mely oly gondosan zárójelbe teszi a kozmikus időt, kénytelen tudatként, sőt belső tudatként olyan kozmikus időt megélni, amely cinkosa a világ idejének. A tudat, a (belső vagy külső) érzékelés és a »világ« között talán nem lehetséges a szakítás, még a redukció finom formájában sem.”¹²⁵

Erdély külön időszámítása, a prousti poétika érvényesítése, az ismétlés, az önmagát ebben az ismétlésben való azonosítás, a fehér szálloda mint sír és Erdély elszigetelődni indulása – mindez egy egyszerű Proust-ismétlés lenne, kvázi-anarchikus akció a „világ” ellen, apolitikusságában politikai tett és rendszerkritika, önmaga azonossága az elvonulásban és a lázadásban, műimmanens alkotásesztétika a szerző körén belül vagy azzal a középpontban.

¹²³ Paul de Man: Az olvasás [Proust]. Fordította Gács Anna. In *Kép, fenomén, valóság*. Szerkesztette Bacsó Béla. Bp. Kijárat Kiadó, 1997. 337.

¹²⁴ Paul de Man: A trópusok retorikája [Nietzsche]. Fordította Vástyán Rita. *Helikon*, 1994/1-2. 47.

¹²⁵ Jacques Derrida: *Grammatológia*. Fordította Molnár Miklós. Életünk – magyar műhely, 1991. 105-106.

„Ezután nekiláttam, hogy falszigeteléshez valahol ásványgyapotot szerezzek” – hangzik a hangsúlyos befejezés, kétségtelenné téve az azonosulás programját, és ebben a mondatban Proust köszön vissza vagy Proust szelleme. Itt azonban még nincs vége, mert ekkor következik az akció. Erdély a falszigeteléshez vett ásványgyapotot bélyegzőpárnának használja, Proust kötetét pecsétnek, és lepecsételi saját szövegét *Az eltűnt idő nyomában*nal. Ezt a pecsételést kell szétbontanunk.

IV. 6. A pecsételés eseménye; a pecsét mint brizúra

A pecsételésben egyrészt az a gesztus jelenik meg, amit Proust „cselekvő kritikának” nevez¹²⁶ és amit Viktor Žmegac „kontrasztív intertextualitásnak”¹²⁷. Erdély a pecsételéssel az asszonykát idézi, őt kritizálja „cselekvő” módon, őt emeli be „vendégként”, hogy egyben „kontrasztot” teremtsen közte és önmaga között. Nevezhetjük eljárását paródiának, travesztiának, pastiche-nak, stílusutánzásnak is. De a pecsételés nem csak az asszonyka felé mutat, hanem hasonlóképpen Proust felé is. *Az eltűnt idő nyomában* pecsétnyomává válik Erdély kezében, és ettől a transzformációtól nem lehet eltekinteni. Idézzük föl még egyszer, mi történt.

„A felolvasás után Erdély akciója: egy hasáb alakú ásványgyapotra több üveg bélyegzőfestéket öntött, majd egy Proust-kötet 2 lapjával és gerincével lepecsételte versét.”

E transzformálás során a tárgyak különböző minőségeket vesznek fel, és ezt a transzformálást vagy átminősítést egy metaforikus folyamatként is szemlélhetjük. E folyamat során Erdélyből „asszonyka” lesz, *Az eltűnt idők nyomában*ból pecsétnyomó, az *Ásványgyapot* szövegéből okirat, amit Erdély „lepecsétel”. Hitelesít, mondhatnánk, de tulajdonképpen ennek ellenkezőjét teszi, hiszen a tárgy, amivel pecsétel, egy „eltulajdonított” tárgy, és a szerep, amit betölt, egy „kisajátított” szerep. A tárgy azért „eltulajdonított”, mert egyrészt egy metaforizáció során keletkezett, ami azt jelenti, hogy Erdély kiragadta addigi felhasználási gyakorlatából, és egy másikba illesztette bele (ezzel tulajdonképpen a metafora működési elvét illusztrálja), másrészt azért „eltulajdonított”, mert ezt a „pecsétet”, ha már annak tekintjük, jog szerint Erdély nem használhatja, ugyanis azon Proust neve szerepel. Ezzel a „pecsételéssel” Erdély megsértette a *copyright* törvényes gyakorlatát, hiszen Proust kötetét egyszerűen foglalmazva „elbitorolta”, visszaélt vele, amikor lepecsételte vele a saját szövegét. E visszaélési gyakorlatra sok szó létezik, többek között a következők: „korrumpálás”¹²⁸, „rontás”, „hiteltelenítés”, „inflálás”, „hamisítás”, „přitendálás”. E szavak szinte mindegyike előbukkan abban a vitában, amely a dekonstrukció kapcsán bontakozott ki Jacques Derrida és John R. Searle között. Derrida minden gesztusa arra irányul, hogy „megtörje” Searle „pecsétjét”, mindezt azzal a céllal, hogy mintegy performálja, eseményesítse azt, ami mindig is megtörténik: egy megnyilatkozás *belülről fakadó* hajlamát az ismételhetőségre, ennyiben pedig a megnyilatkozások hamisíthatóságra való készségét. Az ismétlés illetve az arra való képesség a dekonstrukció kontextusában tehát szintén a pecsét metaforájának felhasználásával kerül előtérbe, csakúgy, mint Erdélynél, és e kontextusban az ismétlés egyenlő a romlással, a kiforgatással, a hamisítással.¹²⁹ A pecsételés dekonstruktív terminusa a *brizúra*¹³⁰:

¹²⁶ Idézi Gerard Genette: i. m. 88.

¹²⁷ Viktor Žmegac: Az intertextualitás válfajai. *Literatura*, 1991/3. 216.

¹²⁸ Lásd az ezzel a szóval folytatott angol szójátékot a derridai írásban. In Jacques Derrida: Korlátolt felelősségű társaság abc... (Részletek). Fordította Kovács Sándor. *Helikon*, 1994/1-2. 180.

¹²⁹ „[...] ismételt, ennél fogva megtört pecsét”. Uo.

„A megnyilatkozást a priori strukturáló iterálás valamiféle lényegi hasadást, brizúrát iktat be a megnyilatkozásba”¹³¹

Derrida gesztusa a megnyilatkozás és az ismétlés kanonikusnak tekintett hierarchiáját próbálja felforgatni, sőt, felcserélni. Nála az egyedi esemény, a megnyilatkozás azért tud artikulálódni, mert eleve, már egyediségében ismételhető, illetve egyediségét az ismételhetőség strukturalja. Searle-lel folytatott vitája során olyan oppozíciókat érintenek, melyek az akcióművészet megdermedt, „skolasztikus” oppozíciói is egyben. Az egyik oldalon találjuk a hiteles, intenzív jelenléttel átítatott megnyilatkozást, vagyis ami alatt jelen kontextusban az akciót érthetjük, a másikon pedig az ismétlés eszközével élő felidézést, amely az interpretációnak szolgáltatja ki az egykori pillanatot, megsértve annak lényegi egyszerűségét – ez lenne bármiféle idézőjel illetve idézés, így az újraközlések kényszerű, de reménytelennek tartott aktusai is ide tartoznak.

IV. 7. A magyar kritika jelenlét-metafizikája

Abban, ahogy Searle különbséget tesz idézetes megnyilatkozások és egyedi-eredeti esemény-megnyilatkozások között, pontosan felismerhető többek között a magyar akcióművészet jelenlét-metafizikája, amely általában a megismételhetetlenség és interpretáció-ellenesség ideológiájába ágyazódik, és mindezt az akcióművész iránti tiszteletként aposztrofálja. Utalhatunk például Beke László előszavára, amit Hajas Tibor posztumusz kötetéhez írt. Beke szerint

„mindenkinek tudnia kell, aki Hajas Tibor életét és művészetét idézi, hogy tilosban jár. *Megbolygat valamit, ami végletesen lezárt, csonkítja, ami teljes, »helyreteszi«, ami beilleszthetetlen, művészetté próbálja züllesztetni azt, ami már örökre több annál* [kiemelés tőlem – M.A.]. A kiállítás ugyanúgy illetéktelen ebben az esetben, mint az interpretáció. Mindenfajta műélvezet átsaphat szellemidézésbe, ehhez azonban a halott művész alkotásainak előbb relikviából személytelen és számunkra otthonos műalkotássá, majd ismét relikviává kell minősülnie. Ez a folyamat nyilvánvalóan mit sem változtat a mű lezártágán, mert a halottak és az élők birodalma közti határvonal visszavonhatatlan – a folyamatot mi éljük át, és nem ők” Nem vitatható, hogy „a halottak és az élők birodalma közti határvonal visszavonhatatlan”. Érdemes azonban jobban megfigyelnünk azt, ahogy Bekénél az interpretáció szerepére: „tilosban járás”, „megbolygatás” (szemben a „végletesen lezárttal”), „csonkítás” (szemben a teljességgel), „helyretevés” (ironikus használat, szemben a „beilleszthetetlennel”), „művészetté züllesztés” (szemben a művészeten is túlíval). E szavak egy része Hajas művészetét jellemzi, azét a Hajasét, aki az akcionizmus és performance-művészet egyik leginzultálóbba magyarországi képviselője volt. Csak a „csonkítás”, „megbolygatás” és társaik az olvasóra nézve már nem hízelgők. Kérdés marad ezek után, hogy

¹³⁰ „Gondolom, álmodott már arról, hogy talál egyetlenegy szót a differencia és az artikuláció jelölésére. Találomra bukkantam rá a Robert-féle szótárban; azzal a feltétellel, hogy játszunk a szóval, vagy inkább utalunk kettős jelentésére. Ez a szó: *brisure* [törés; zúzódás; repedés; hasadás; töredék; (vonalon) törés; könyök; hajlat; behajlás; törmelékrizs; (egymásra hajtható asztallapok) csuklós (zsanéros) hajlása; cimertörés; csalás]. »Eltörött rész. Vö. faktúra, hasadás, hasadék, repedés, töredék, törés. – Asztalos- vagy lakatosmunka két részének csuklós összeillesztése ('artikulálása'). Vö. csukló(pánt).« Roger Laporte (*levél*).” In Jacques Derrida: *Grammatológia*, 103.

¹³¹ Jacques Derrida: Korlátolt felelősségű társaság abc..., 180.

¹³² Beke László: Hajas Tibor. Paris, magyar műhely – d'atelier, 1985.

az idézetben kifejtett dermedt oppozicionális viszony („teljesség” – „csonkítás”) mennyire szorítja háttérbe vagy margóra Hajas azon kommentárjait, melyek szerint minden csak saját másolata („Minden csak a saját másolata”), illetve hogy mindenki csak saját maga modellje („Öndivatbemutató”), tehát azt a fajta felfogást, amely a szubjektum autenticitását és a jelenlét metafizikáját kevésbé látja megalapozhatónak.¹³³

Földényi F. László Erdély „Ásványgyapot”-jának elemzésében az idézőjelet „a pusztulás alattomos előkészítőjének” tartja:

„[a]z idézőjelek minden kijelentés esetében óhatatlanul megsértik az igazságtartalmat, és mint a torzító tükrök, nem akadályozzák ugyan a ráismerést (megértést), de az elfogadást korántsem segítik elő. Törést eredményeznek: az *itt* és a *most* kilép önmagából, és miközben egy történet otthonos, mindent felfogó hálójába kerül, elveszíti egyszerűségét, pillanathoz kötöttségét, elevenségének e nélkülözhetetlen velejáróját is.”¹³⁴ (Kiemelés tőlem – M.A.)

Aztán így folytatja a tanulmányt:

„Az idézőjelekről, a pusztulás alattomos előkészítőiről mégsem lehet lemondani. Aligha képzelhető el bármilyen megnyilvánulás nélkülük: a dolgok rendje végül is az, hogy történetekké válva elmúljanak, intézményekké, szokásokká csontosodva kompromittálódnak.”¹³⁵

Földényi gondolatmenetében is megfigyelhető a Bekénél és Searle-nél munkáló oppozíció. Bár belátása szerint az idézőjelekre szükség van, de tipikusan szükséges rosszként gondolja el azokat, ugyanis ha mégannyira is a történetté válás a dolgok rendje, ez nem akadályozhatja meg az értelmezőt abban, hogy az idézőjelek pusztító tevékenységét átlássa. A történet Földényinél az elidegenítő intézmény, valamint a szokás szinonímája, és a pillanattal áll oppozícióban. A történet áll szemben tehát a pillanattal, a „pusztulás” az „elevenséggel”, az „idézőjelek” az „igazságtartalommal”.

Földényi tanulmánya előtt teljes terjedelmében idézi az *Ásványgyapotot*. A szöveg e közlése egyezik a *második kötetben* közzétett szöveggel, nem egyezik azonban azzal, ami közlés a Földényi-szöveg alapjául szolgált, és egyszer már megjelent. Ebben ugyanis idézőjelek fogják közre a szöveget, míg a kötetben nem keretezi idézőjel azt. Földényi tanulmányából nem derül ki, hogyan került oda az idézőjel; nem derül ki, ki tette ki azokat: Erdély, esetleg a tanulmányíró, vagy a korrektor. Annyi történik, hogy a kötetben Földényi már idézőjelek nélkül közli az „Ásványgyapot”-ot. Az első közlésben azonban még ő maga is szaporítja a „macskakörmöket”.

„»Régen volt, amikor utoljára először csináltam valamit életemben» – írja Erdély, hogy azután más gondolatok és gesztusok segítségével idézőjelbe tegye e gondolatot, majd az idézőjeleket újabb és újabb macskakörmökkel lássa el, egészen addig, hogy végképp kideríthetlenné váljon: milyen összefüggésbe kell helyezni egy vallomást ahhoz, hogy ismét tévedhetetlenül személyhez szóló legyen.”¹³⁶

¹³³ *Szógettő*, 119-121.; Lásd még: Hajas Tibor: A fotó mint képzőművészeti médium. In *Szógettő*, 115-118.

¹³⁴ Földényi F. László: i.m. 37.

¹³⁵ Uo.

¹³⁶ Uo.

Földényi nagyon pontosan látja az akció tétjeit, nem véletlenül beszél már a tanulmány elején arról, hogy az idézőjelek „törést eredményeznek: az itt és most kilép önmagából”. A probléma érzékelése azonban még nem jelenti azt, hogy Földényinél az akcióművészet jelenlétkonceptiója bármiféle kritikai olvasásban részesüljön. Az *Ásványgyapot* akciója inkább nosztalgikus és melodramai felhangokat kap Földényi olvasatában: a létezésen ejtett „sebről” van szó, ezzel párhuzamosan „elszánt létezésről” (ami „az egyetlen valódi művészi életvitel”), és „megsemmisülésről”, mely az „elszánt létezés” fölé boltozódik. Erdély akciója (mint minden akció) Földényi értelmezésében az „időparadoxonra” épül, hiszen „az akcióművészet legalapvetőbb formaelve az időparadoxon”. Erdély akciója „úgy játszik az idősíkokkal, hogy egyszersmind ki is van szolgáltatva az időnek”. E kiszolgáltatottság azt jelenti, hogy az akció „gyakorlatilag megismételhetetlen (nem lehet újraolvasni, újravetíteni, stb.)”. Földényi szerint Erdély válasza e paradoxonra az, hogy „elszenvedi”, de „kivetíti az egész létezésre” annak révén, hogy az időt tárgyként kezeli. Földényi szerint tehát Erdély azzal, hogy az időt tematizálja, tulajdonképpen megbosszulja az akcióművészetet, annak épp elevenségéből adódó, és ezért *a priori* hátrányát. Erdély részéről ez a gesztus az időnek alávetett akcióművészet eleve kudarcra ítélt, de heroikus emancipálása lenne. Földényinél tehát megmaradnak az alapvető oppozíciók: a searle-féle eredeti megnyilatkozás, amit az akció képvisel, és az ismétlés, amit az idézőjelek. Derrida ennek kapcsán kérdezi a következőt:

„[v]ajon sikeres lehet-e egy performatív állítás, ha létrejötté nem ismételi egy »kódolt« vagy iterábilis állítást, más szavakkal szólva, ha a kifejezések, melyeket egy összejövétel megnyitására, vagy egy hajó illetve egy esküvő felszentelésére használok, nem lennének azonosíthatók mint »idézet«?”¹³⁷

Megint más szavakkal és egyben az akcióművészet felé terelve a szót, vajon egyáltalán elképzelhető-e bármiféle „perzselő erejű pillanat”, ha az nem egy már *hagyományosan* intenzív gesztus felidézése? Értelmezésemben Erdély pecsételése arra hívja fel a figyelmet, összhangban a posztstrukturalizmus belátásaival és ellentétben azokkal a teoretikusokkal, akik az akciót olyan műfajként határozzák meg, mely csak egy személyes jelenlét által hitelesíthető, hogy a szerzői név és az általa lezárt mű vagy pillanat pecsétjét meg lehet törni. Erdély egyrészt kisajátítja Proust „pecsétjét”, vagyis megtöri a szerzői nevet, másrészt ezzel párhuzamosan önnön akcióját és azzal együtt magát az akció műfaját is erre a sorsra juttatja, amennyiben a pecsételés mint akció sokszorosán és hangsúlyosan az idézésre, a mechanikus (és nem eredeti) reprodukálásra épül. Bár a „Prousttal” való pecsételés közben saját szövege olvashatatlaná válik, ez a konkrét értelemben vett olvashatatlanság, kibetűzhetetlenség, sifírozás vagy titkosírás *írássá válik* az akció terében, illetve írásként teszi olvashatóvá az akciót magát. (Nem éppen fonetikus vagy egy szigorúan vett szintaktikai értelemben.) A *rontó* pecsételés az, ami a szöveget és az akciót, anélkül, hogy egyszerűen homogenizálna, hasonlóképpen struktúrálja. E pecsétnyom státuszát megfogalmazni azonban leginkább ontológiai értelemben bonyolult és sikerrel egyáltalán nem kecsegtető vállalkozás. Ugyanis ha a már említett brizúra megjelenhetne mint fenomén, akkor e pecsétnyom brizúraként tenné olvashatóvá magát, de a dolog paradoxon jellege abban rejlik, hogy *ami egyáltalán lehetővé teszi az olvasást (a brizúra), az nem jelenhet meg olvashatóként*. Ebből kifolyólag az Erdély-féle pecsét is csak egy utólagos belátásban, mint megkésett metafora mutathat rá a brizúra működésére vagy játékára, amit végső soron lehetetlen totalizálni egy aktivitást sugalló performatív cselekedettel, vagy objektíválni egy képben.

¹³⁷ Jacques Derrida: Jacques Derrida Signature event context. Translated from the French: Samuel Weber. In *Limited Inc.* Evanston, IL : Northwestern University Press, 1988. 326.

„Az ős-írás mint térelosztás nem jelenhet meg *mint olyan* valamely *jelenlét* fenomenológiai tapasztalatán belül. Az élő jelen jelenlétén belüli *holt időt* jelöli, minden jelenlét általános formáján belül. A holt idő működik. Ezért van, ismét csak az összes diszkurzív forrás ellenére, melyet az előbbi az utóbbtól kölcsönöz, hogy a nyom fogalma sohasem elegyedik az írás fenomenológiájával. Az általában vett jel fenomenológiájaként az írás fenomenológiája lehetetlen. Semmilyen intézményt nem lehetséges megvalósítani olyan helyen, ahol »a ‘fehér’ az, ami szembetűnik és fontosságot nyer« (Mallarmé: *Kockadobás. Előszó*).”¹³⁸

(Vagy másképpen fogalmazva: semmilyen intézményt nem lehetséges megvalósítani olyan helyen, ahol még a „fehér” is, legyen az papír vagy szálloda, az artikuláció és a brizúra hatáskörébe kerül.) Ezt a hamisított pecsétnyomot a brizúra általános értelemben vett, fenoménként érzékelhető írásként azonosítani a rontás radikalizmusát fogná vissza. Ugyanis a hamisított pecsétnyom úgy működik, mint a csuklópánt, a zsanér, vagy a sarokvas, vagyis mint a tartalommal *nem* rendelkező funkciós részek; az artikuláció lehetősége, de vele kapcsolatban még a szubsztancialitás illúziójáról sem beszélhetünk. Egy idegen szerző pecsétjének meghamisítása és a saját írás megrongálása az ismételhetőség performanciája, tehát nem az egyszerű ismétlésé, hanem a kontextualizálhatóságé. Ez ellentmond a hagyományos performansz- és akció-értelmezéseknek, melyek leginkább a jelenlét fényében mindig tisztának elgondolt beszédaktusokhoz közelítenek.

Olvasatomban az *Ásványgyapot* határozott kritikával kezeli a jelenlét-koncepciókat, mondhatni demisztifikáló erővel bír: „létrehozza az alanyt és egyúttal helyéről el is mozdítja”, ezáltal pedig nem a szerző, hanem a szerzői név életrajzává válik. (Más hasonló kísérletekkel intertextuális rokonságban. Ilyen lehet Esterházy Ottlik-hommage-a, amit Radnóti Sándor rituális apagyilkosságnak nevezett. Amint erről fentebb szó volt, Erdély akciója kapcsán is felmerülhet ez a lehetőség. Értelmezésemben az apa nevének ilyen és ehhez hasonló megrontása nem archetipikus gesztus, mint ahogy azt Radnóti olvassa, amennyiben ez a gesztus az örök visszatérést, a fatalizmust és a determinációt hangsúlyozná a változatlan ismétlés jegyében. Az apa nevének megrontása egyben és attól elválaszthatatlanul annak olvashatóvá tétele is, valamint ezzel egyidőben a saját név/saját szöveg el- és megrontása is. Nincs reflexió, ami ne ütne vissza ágensére, mint egy magát pecsételő pecsét.) A szerzői név életrajza pedig a következő:

A definíció szerint az írott kézjegy [*paraph*] [amit esetünkben behelyettesíthetünk a pecséttel – M.A.] az aláíró aktuális és empirikus hiányát foglalja magába. Ugyanúgy jelöli és vissza is tartja az aláíró múltbéli jelenlétét a most-ban [...] Ez a *fenntartás* (megjelölés és visszatartás) valahogyan bele van írva, hozzá van tűzve [*staple*] a jelen időponthoz, mindig egyesszámban és egyértelműen, méghozzá az aláírással, annak formájában. Ez minden kézjegy enigmatikus eredetisége. Mivel a vágy [*attachment*]¹³⁹ arra, hogy az eredet, az aláírás eseményének és az aláírás formájának abszolút egyedisége megtörténjen, vissza kell, hogy tartassék.¹⁴⁰

Az eredet, vagyis az aláírás eseménye Erdély akciójában a pecsételés „perzselő erejű pillanata”. Ez az „aláírás” az angolban a *staple* (‘tűzőkapocs’) szóval metaforizálódik Derrida

¹³⁸ Jacques Derrida: *Grammatológia*, 106-107.

¹³⁹ *attachment*: ‘egybefűzés, kapcsolás’, ‘tartozék, kellék, függelék’, ‘ragaszkodás, szeretet, (gyengéd szálak)’, ‘letartóztatás, lefoglalás, letiltás’

¹⁴⁰ Jacques Derrida: *Signature...*, 328.

szövegében. A szerző neve/aláírása mintegy összetűzve tartja a most-okat, a régvolt jelen-eket a most-tal. E szó másik jelentése az angolban 'gyapotfonal', 'gyapotrost' (minőségmeghatározás szempontjából), illetve 'gyapotot osztályoz'. E szálas metafora nem áll távol Prousttól, hiszen a selyemhernyó-hasonlat *Az eltűnt idő nyomában* egyik visszatérő motívuma, amint arról Gyergyai Albert „Előszavá”-ban megemlékezik. De Prousttól semmi sem idegen, ami valamiképpen a begubózással kapcsolatos. A meghökkentő csak az, hogy ez a begubózás (az elvonulás, az elszigetelődés, az izoláció egy további metaforája) nem feltétlenül csak „Marcel” programja, hanem például azé a napé is, mely eredetileg a külvilághoz tartozott, és így „Marcelnek” mint belsőnek az ellentétét alkotta meg.

„S mialatt Françoise kiszedte az ablakfába mélyesztett tűket, leemelte a kelméket s félrevonta a függönyöket, a nyári nap, melyet így feltárt, éppen olyan halottnak, éppolyan időtlennek látszott, mint egy legalább ezeréves és pompázatos múmia, amelyet öreg szolgálónk óvatosan bontott ki pólyáiból, mielőtt élénk állítaná aranyos köntösébe balzsamozva.”¹⁴¹

Proust ezen a helyen felcseréli a metaforákat, és a nyári nap kiasztikus viszonyba kerül a sztereotipikusan élettelennek tartott „Marcellel” (elfüggönyözött szoba, lezárt szem). Erdély akciójában sűrítve és intenzív módon ugyanilyen felcserélések szerepelnek és munkálnak a már említett transzformációs eljárásban. E transzformáció vagy metaforizáció során ellentétes minőségek veszik fel egymás szerepét, és Erdély a felcserélhetőség révén a különbségeket játszatja. Így lesz az ásványgyapotból bélyegzőpárna, fehérből kék, szigetelőanyagból tinta áztatta szivacs, Proust-kötetből bélyegző, Erdélyből magából „kövérkés asszonyka” és „Proust”. Hogy ez a folyamat mennyire összetett, azt a festék és a fehér egymáshoz való viszonya és e viszony fluxus-szerű változása mutatja: először az Erdély által megpillantott épület és annak háttere, az atlanti ég a papírral és a festékekkel metaforizálódik (az épület „papírfehéren világított” a „párnafestékszínű atlanti ég” alatt). Eme anticipáció után a metaforákból valós anyagok és tárgyak lesznek, mégpedig azért, hogy a fent említett attribútum-felcserélő mozgást a maguk materialitásában érzékeltessék: a „papírfehér” „párnafestékszínű” lesz a pecsételések során, és a szövegben még fenntartott és kibékíthetetlennek tűnő ellentétek, mint az épület és az ég (vagy fogalmazhatunk így is: Proust és a világ) a pecsételéssel felcserélik esszenciálisnak tudott, megkülönböztető tulajdonságaikat. Ahogy Paul de Man írja *Az eltűnt idő nyomában* munkájáról,

„[e]zek az eredetileg statikus polaritások körforgásba kezdenek közvetítőelemek többé-kevésbé rejtett rendszere révén, ami lehetővé teszi, hogy a tulajdonságok helyettesítődésekbe, felcserélődésekbe és kereszteződésekbe lépjenek, melyeknek az a szerepe, hogy kibékítsék a belső és a külső világ összeegyeztethetlenségét.”¹⁴²

Így hozza létre Erdély a teljes prousti programot, ahol „semmi sem elszigetelt”, még maga Proust sem.

„Az érzelmek, az élmények, az emlékek és a gondolatok állandó vonzása, taszítása, egyesülése és körforgása a képek, a párhuzamok, a metaforák, a »kapcsolatok« segítségével történik. Mint a gyermek, mint a költő, Proust is minden idegent

¹⁴¹ Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*, II. rész. Fordította Gyergyai Albert. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 617.

¹⁴² Paul de Man: *Az olvasás (Proust)*. In *Kép, fenomén, valóság*, 323-324.

rokonnak, minden távolít közelinek, minden rejtelmest világosnak érez, s mintha, mint Baudelaire, ő is egyre a »jelképek erdejében« járna, semmit sem lát elszigetelten, egy képben, egy párhuzamban mindennek megleti a megfelelőjét [...]»¹⁴³

Erdély térben jelentkező különbségeket engedi „szóhoz jutni”. (A különbség nem tud szóhoz jutni, a különbség *szóhoz juttat*. Valamint különbséget nem lehet szóhoz juttatni, amennyiben ezt egy alany programként határozná el.) Az ásványgyapot más, mint a bélyegzőpárna, de az ásványgyapot bélyegzőpárna: így artikulálódnak a dolgok és az anyagok, amelyek cs_Xak egymáshoz képest vesznek fel minőségeket, ilyen értelemben nem szubsztanciálisak, mint egy önmagában álló épület, hanem formák és jelölők. Ez „Erdély”: aki hagyja beszélni a tárgyakat pusztán a különbségeik révén, és aki kiszabadítja és tévútra tereli a neveket: a „Pust”-ét, és vele együtt a „sajátját” is.¹⁴⁴ Tévútra terelés, amely rögtön az akció és szöveg, élet és írás, jelenlét és távollét, életmű és interpretációja közti, a neoavantgárd műfajiságba(n) olvasott radikális különbségtételeket is megkérdőjelezi. Miközben e radikalizmus elveszti alapjait, egy másik nyer életet.

IV. 8. Az izoláció és az izolatív olvasat kritikája

Végül vissza kell térnünk a nervali részlethez. Az a szó, amit Brodsky Erzsébet „elszigetelődésnek” fordított, és ami jelen elemzésben megkülönböztetett figyelemben részesült, a francia eredetiben „izoláció”:

„nous montions toujours plus haut pour nous *isoler* de la foule” (Kiemelés tőlem – M.A.)

Nem tekinthetünk el attól, hogy ez a szó, az „izoláció” előfordul az erdélyi életműben. Beke László számol be erről egyszer egy vele készített interjújában:

„A kreatív provokáció egy másik példáját is említhetem. Az *Elképzelés* című gyűjtemény összeállítása során 1971-ben megkértem Erdélyt, hogy ő is vegyen részt benne valamivel, ekkor egy papírlapra ráakott egy vattát, leöntötte libazsírral, és a papírt sarkánál fogva odaadta nekem, hogy ezt rakjam bele a gyűjteménybe. Ennél provokatívabb dolgot nehezen tudtam volna elképzelni, hiszen nyilvánvaló, hogy ha a »művet« az A betűhöz berakom, az Á betűtől a Z betűig minden mást összezsíroz. Tehát muszáj volt valamit csinálnom vele. Ráadásul a ráírt instrukció az volt, hogy »ne izolálj«! Ennél tökéletesebb provokációt nem lehet elképzelni, és pedig kénytelen voltam ellene tenni valamit: nejlonfóliába zártam a művét.”¹⁴⁵

Beke „a mű = az elképzelés dokumentációja” Joseph Kosuth-i poétikája nevében képzelte el a megvalósítandó albumot, mely poétika a forma teljes nélkülözhetőségéből indult ki. Ennek köszönhető a munkacím is: „Elképzelés”. A kosuthi konceptualizmus jegyében Beke lemondott a műalkotások realizálásáról, és csak mint projektumokat szándékozta őket összegyűjteni. Érdemes megfigyelni, hogy a szövegben Beke kétszer is azt a szót használja,

¹⁴³ Gyergyai: Előszó, i.m. 24.

¹⁴⁴ Derrida azt írja magáról: „tévútra terelem [a levelekben] a dátumokat, az aláírásokat, a címeket vagy a vonatkozásokat, magát a nyelvet is.” Idézi Orbán Jolán. In O.J.: *Derrida írás-fordulata*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. 40. Lásd még Richard Rorty: Az ironikus elmélettől a magánjellegű allúzióig. *Jelenkor*, 1993/11. 978.

¹⁴⁵ A mítoszteremtés csapdája ez? Szücs György interjúja Beke Lászlóval. *Beszélő*, 1991. október 25. II. évf. 43. sz. 11.

amit a gyűjtemény címének szánt. Nem tud „elképzelní” provokatívabb dolgot, mint Erdély libazsíros vattája. A libazsíros vatta olyan „elképzelés”, melynél nem lehet elképzelni provokatívabbat. Annyira realizálhatatlan, hogy formája/állaga a befogadásban eltűnik, radikálisan megszűnik, amikor a befogadó (az utasítás ellenére) izolálja.

Erdély ismétli Nerval „isoler”-jét, csak éppen ellentétes előjellel: „ne izolálj”. És ezt ismétli az „Ásványgyapot” akciójában, amikor az explicit elszigetelődesi terv („Ezután nekiláttam,/hogy falszigeteléshez valahol ásványgyapotot szerezzek.”) felfüggesztésével inkább a saját művét teszi olvashatatlaná egy, az izolációt eleve tagadó gesztussal. Érvényesnek tarthatjuk ezt a felszólítást az akcióművészet interpretációja esetében is. Az ún. „izolációs olvasatok” közül idekiváncozik György Péter cikke, amely még retorikájában is igazodik az „Ásványgyapot”-hoz.

„Nem egy műve elemzésekor érzem a személyes jelenlét – az egykori hitelesítő pecsét –hiányát.”¹⁴⁶

Erdélynek, úgy tűnik, más véleménye volt egy pecsét hitelességéről. Legalábbis akciója arra utal, hogy túllépve a szűken értett rendszer-, hivatal- vagy intézménykritikán, behatolva egészen az akcióművészet, sőt, bármiféle művészet vagy jelenlét intenzívnek tudott jelenidejébe, és ezzel kérdőre vonva a szerzőt és annak jogait mint végső érvet, a pecsét működését és elvét eleve szkeptikusan figyelte. Rendkívül figyelemreméltó az, ahogy ezirányú tevékenységét szinte tételszerűen felsorolják ismert kritikusi, kortársai (az alkalmi mű és az alkalom alá-főle rendeltségi hierarchiájának megfordítása; a freudi álmkoncepció, vagyis hogy „a későbbi álom magyarázza a korábbi”; Erdélynek „a fejlettebb sűg” kulcsmondata, stb.), és közben tartanak azoktól a tendenciáktól, melyeket az Erdély Miklós-hagyaték feltárása és publikálása indíthat el.¹⁴⁷ Ezek a félelmek szintén valamifajta „izolációs” reflexből erednek. Ha az *Ásványgyapot*nak és az ahhoz tartozó akciónak, valamint ezen akció főszereplőjének, „Erdély Miklósnak” volna valami mondanivalója, akkor az az izoláltak tudott és beállított „perzselő erejű pillanat” „összezsírozására”, „összepecsételésére” szólítana fel. Pontosabban (és ez lényeges különbség) nem felszólításról van szó, hanem kijelentésről: ez a pillanat eleve „pecsétes” és „zsíros”, másképp nem tudna artikulálódni. E gesztust felszólításként vagy mondanivalóként, esetleg (Földényi F. László szavaival) „példázatként”, „intelemként”, vagy „lectioként” érteni persze azonnal kifordítaná az akciót, pontosabban visszafordítaná egy hitelesített üzenet beavatottként való olvasásába. Holott mindenről szó lehet, csak erről nem. Az *Ásványgyapot* üzenete meg van pecsételve, azaz – olvashatatlan.

¹⁴⁶ György Péter: Erdély Miklós..., *Holmi*, 1176.

¹⁴⁷ Lásd Beke László – Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklós írásairól. *Jelenkor*, 1987. november, 1000-1001.

V. Az önreflexió mint „irodalomtörténeti fordulat” (Erdély Miklós: Metán)

V. 1. Erdély Miklós és Roland Barthes

Erdély Miklóst és az ő nevén keresztül a magyar neoavantgárd egyik legjelentősebb életművét szoros szálak fűzik a hatvanas évek franciaországi elméleteihez, név szerint Roland Barthes-hoz. Elsőre azt gondolhatnánk, hogy (többek között) a parttalan neoavantgárd (amelybe például az „új regényt” is sorolták) elméletírójaként ismertté vált Barthes az, akit a neoavantgárd Erdély ismert.¹⁴⁸ Erdély azonban nem a történeti avantgárdot és az abból kinövő divatokat kritizáló Barthes munkásságát ismerte, hanem a *L'empire des signes* című Barthes-könyvhöz jutott hozzá. Feltételezhető tehát, hogy Barthes nem annyira mint neoavantgárd kritikus, sokkal inkább mint a jelek mibenlétével és hatásával foglalkozó szemiológus gyakorolt rá hatást. Bár e kettő sokszor nem válik el egymástól. Erre jó példa Szabolcsi Miklósnak a neoavantgádról szóló monográfiája, a *Jel és kiáltás*¹⁴⁹, illetve az ezzel a kötetrel részben fedésben lévő „Előszó”, amit *A neoavantgárd*¹⁵⁰ című kötetbe írt. Szabolcsi neoavantgárd kategóriái közül az első a „jel-típusú” (amit önálló kötetében „»strukturalista«, szétbontó, »kibernetikai« neoavantgarde”-nak is nevezett), a második a „kiáltás-típusú” (az önálló kötetben „anarchista neoavantgarde” fejezetcím alatt), és ezeken kívül megkülönböztet még politikai-ideologikus neoavantgárdot, valamint „a fantasztikum és a groteszk új hullámát”. Szabolcsi a jelek szerint a strukturalistákat a neoavantgárd részeként, tehát történeti értelemben kezeli, vagyis nála a strukturalisták hasonló szerepet töltenek be, mint Barthes-nál az avantgárd maga:

„Barthes azért volt olyan szigorú az avantgárddal mint divatjelenséggel szemben, mert az kétféle értelemben is »maszlagot« jelentett számára. Az ilyen avantgárd tudniillik úgy tesz egyfelől, mintha megvalósítaná a transzgressziót, másfelől viszont ugyanolyan könnyen kiszolgáltatja magát a kisajátító mechanizmusoknak, akár a szó szűk értelmében vett divat. Szóhasználatában az »intézményesülés« mindig a divattal rokon fogalom [...]”¹⁵¹

Ha tehát Barthes elítéli a mindenkori, történeti jelmezben jelentkező avantgárdot, mert az radikálisnak vallja magát, miközben a háttérben/később intézményesül¹⁵², akkor Szabolcsi Miklós elítéli a mindenkori, történeti avantgárdot (köztük Barthes-ot és dekadens elméletét), mert bár a kapitalizmus és a fennálló rend ellen lázad (radikalizmus, baloldaliság), de e lázadás hatásában csak a kapitalizmust erősíti. Szabolcsi tehát az ún. „jel-típusú” neoavantgárdtól elvitatja a kritikus szerep lehetőségét, és ennek az irányzatnak szerinte kevés kivételtől eltekintve nem adatik meg az, hogy történeti problémából kritikai kérdéssé váljon. Szabolcsi tükrében erre Erdélynek sincs meg a lehetősége, már csak amiatt sem, mert (ahogy fentebb már volt erről szó) Erdély a „jel-típusú”, Roland Barthes-féle neoavantgárddal jegyezte le magát, és nem például a Szabolcsi által „politikai-ideologikus” neoavantgárddal nevezett irányzattal. Ez utóbbinak, mivel Szabolcsi szerint ideológiailag megalapozottabb

¹⁴⁸ Barthes-nak az avantgárddal kapcsolatos nézeteivel kapcsolatban lásd Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*, Bp. Osiris Kiadó, 1996.

¹⁴⁹ Szabolcsi Miklós: *Jel és kiáltás*. Az avantgarde és a neoavantgarde kérdéseiről. Bp. Gondolat, 1971.

¹⁵⁰ *A neoavantgarde*. Válogatta Krén Katalin és Marx József. Az előszót Szabolcsi Miklós írta. Bp. Gondolat, 1981.

¹⁵¹ Angyalosi: *Roland Barthes...*, 140.

¹⁵² Ezt a folyamatot Tom Wolfe kétszakaszosként ábrázolja: 1. Darutánc 2. Elhálás. Lásd Tom Wolfe: *Festett malaszt*. Fordította Bartos Tibor. Bp. Európa Könyvkiadó, 1984. 16-17.

kérdéseket vetett föl, nagyobb esélye volt arra, hogy kilépjen a többi *történeti* neoavantgárd irányzat közül, és belépjen az egyébként végsőnek elképzelt *kritikai* jellegű szocialista realizmusba.

Erdély pedig valóban a Barthes-féle „vonalat” erősítette, amint arról a *Marly tézisek* című írásához fűzött mellékletében beszámol:

„A műalkotás nem jel, amit szemiológiai terminológiában úgy fejezhetünk ki, hogy üres jel. Jelentést nem vagyunk képesek tulajdonítani neki, viszont használjuk.”¹⁵³

Itt egy vázlat található a kötetben, amely néhány, a *L'empire des signes*-ből vett szóval operál, majd ezt követi az alábbi bekezdés:

„[A művészet, illetve a műalkotás] olyan, mint a tiszta tükör, amelyikben nem jelenik meg kép. Nincs benne lényegkeresés, illetőleg (a) lényeg maga az üresség. Az igazság tanítása egyenlővé válik annak keresésével, és a keresés a keresővel. Koanok. Barthes támogatása nélkül jutottam el a 2., befejező, kifejezetten zen jellegű kijelentéspárhoz.”¹⁵⁴

Valószínű, hogy az, amit Erdély munkáiban folyamatosan gyakorolt, illetve gyakorolni próbált, a montázs effektus és az általa jelentéskioltságként nevezett eljárás vagy történés Barthes tetszését is elnyerte volna, amennyiben ez utóbbi a (neo)avantgárdnak nem mint irodalomtörténeti korszaknak volt híve, hanem mint olyan paradigmának, ami az intézményesülést és a jelentést (amennyiben az is egyfajta intézmény) folyamatosan kijátssza. Szempontunkból azonban most nem az a fontos, hogy Roland Barthes-ot és Erdély Miklóst milyen rokoni szálak fűzték egymáshoz, és hogy ez utóbbi miként képviselte Magyarországon azt, amit az előbbi Franciaországban. Ez minden, az elsőségtől, eredetiségtől, fejlődéstől és reflexív tudattól mint ideologikus sémáktól elszakadni próbáló igyekezetet visszautal abba az emancipáló avantgárd projektbe, melynek képviselői a legintézményesíthetőbbekké váltak. Bár az intézményesülést nem lehet elkerülni, legfeljebb eloldódni lehet a sztereotípiától, vallja Barthes:

„[A] Kép mint társadalmi instancia, mint egyfajta »társadalmi katonai szolgálat« nem olyasvalami, amit »csak úgy« vissza lehet utasítani. Nem tagadni kell, hanem mintegy észrevétlenül eloldódni tőle.”¹⁵⁵

Mindez azért fontos, mert épp Erdély kapcsán jelentkezik egy olyan igény, amely a maga irodalomtörténeti szempontjaitól vezérelve és nem utolsósorban a magyarországi neoavantgárdot érő atrocitásokat és a feledés veszélyét kiegyensúlyozni igyekezvén azon munkálkodik (egyébként teljes joggal), hogy Erdély (anomáliával, oximoronnal dústított megfogalmazásban) a *magyar posztmodern nagy történetében* megkapja az őt megillető helyet. Ezzel az áthidalhatatlan ellentmondással számolnunk kell, amikor Erdély-szövegeket

¹⁵³ Erdély Miklós: *Művészeti írások*, 130. Bár ez az idézet és főleg az első kijelentése ellentmondani látszik mindannak, amiről fentebb Erdély „jel-típusú” neoavantgárdja kapcsán szó volt, az idézet és jelen dolgozat közt, ebből a szempontból legalábbis, nincs ellentmondás: a műalkotás egy „szemiológiai” kontextusban „nem jel”. Nem jel, de a jelhez mint olyanhoz képest nem az.

¹⁵⁴ Uo. 131. Az idézet második részének első mondata majdnem szó szerinti átvétel Barthes könyvéből. Ott így szerepel: „Olyan ő, mint a tiszta tükör, amelyben nem jelenik meg semmilyen kép, ha nincsen előtte semmilyen tárgy.” Idézi: Angyalosi: i.m. 174.

¹⁵⁵ Angyalosi: i. m. 137.

olvasunk. Ez még mindig a szerzői tudat, az önreflexió és az intencionalitás, illetve ahogyan Erdély mondja a „Metán” című szövegében, a „költői magatartás” problémája.

V. 2. A „Metán” és az önreflexió kérdése

Ha az önreflexiót tekintjük, akkor többek között a „Metán” az az Erdély-szöveg, amely citálható a téma kapcsán. A vers beszélője tulajdonképpen folyamatosan reflektál magára a versre és a versírára („alaphang”, „nyelvezet”, „versírás”, „költői magatartás”, stb); a lábjegyzetelést imitáló formában a saját maga által használt kifejezésekhez definíciókat ad, de ezeket az (ironikus) definíciókat visszaforgatja a szövegbe: a mondatok, melyekben ezek a definíciók mintegy szótári jelleget öltve szerepelnek, nem maradnak meg (ahogy a lábjegyzet megmarad) a másodlagos, önreflexív szinten, hanem visszasüllyednek a szöveg elsődleges terébe, amennyiben olyan szavakat vezetnek elő, amelyekhez megintcsak, a szövegben valahol másutt, újabb definíciók járnak. Ebből kifolyólag a szöveg mintegy ugrálva, hipertextszerűen is olvasható, hiszen számok jelzik a kötések. (Erdélynek a „Metán”-ban megvalósított hipertext-szerű írásmódja véleményem szerint csak performatív hangsúly; hangsúlya annak, hogy minden szövegben, annak linearitása ellenében, virtuális linkek – kapcsolatok sokasága működik. A linearitás alóli emancipáció vágya Erdélynél explicit, de egyáltalán nem új vágy.) A végletekig hajszolt reflektálás a versen belül egy program része, ezt a programot pedig hagyományos kifejezéssel élve poétikának is nevezhetjük, ami az Erdély szimbolikus neve alatt összegyűlő más szövegekben is sok helyütt kifejtést nyer. Ez a poétika a „Metán”-ban többek között az olyan hagyományos költői témák ironikus kezelését jelenti, mint amilyen az *emlékezet*:

„– A lelkület felvesz egy bizonyos, századokra kötelező hajlásszöveget, amely a révület és emlékezés felhőkbe vesző csúszdája, ezen keresztül toppannak elénk a felednivalók”;

a lélek:

„– Az elhatározás, hogy verset írok, úgyis rajta hagyja majd érintését a szövegen.
– Csak a lélek ne adja hozzájárulását, mert a lélek, a költészettörténet tanúsága szerint, a leguniformizálhatóbb”;

vagy a költői szabadság:

„– Egyszerűen² a vers nagyobb szabadságfokáról³ ismerhető fel.
[...]

– De ha a vers demokratizmusa működésbe lép, és más összefüggésben lépteti fel a megláncoltakat, a szabadság fuvaltatát érezzük.”¹⁵⁶

Ezek a témák a költészet történetében rendkívül erős hagyománnyal rendelkeznek. Az „emlékezet” mint téma és mint eljárás kapcsán elég utalni két dél-amerikai író, Borges és Sabato véletlenszerűen kiragadott, de példaértékű beszélgetésére:

¹⁵⁶ Nem idézem a „lábjegyzeteket”, csak az őket jelző számokat. Mivel a szövegben szinte minden összefügg mindennel, helyesebbnek gondoltam, ha már az elején elvágom az idézeteket a szöveg többi részéhez fűző szálakat.

„A költészet viszont mindig a múlttal dolgozik. A vers a nosztalgiát, az idő patináját, az emlékezést igényli. A költészet abban különbözik még, hogy a vers befejezése tud meglepetést okozni.”¹⁵⁷

A „lélek” az előzőnél is gazdagabb hagyományú téma, közvetlen összefüggésben van a kifejezéssel mint aktussal, hiszen annak egyszerre forrása és témája is. Erdély a kifejezést mint romantikus poétikát elítélte, jellemző példa erre a fiának adott tanácsa, mely szerint kerülni kell a vallomásos hangot, ami általában az egyes szám első személy használatán keresztül fejt ki ideologikus hatását.¹⁵⁸ A „költői szabadság”, bár ugyanúgy ironikus kontextusba ágyazódik, mint a többi, költészettel kapcsolatos terminus, már kevésbé lesz kritika tárgya, főleg a montázsgesztus szempontjából. A montázs ugyanis az elemek kötöttségtől mentes, szabad elrendezésén alapul, és többek között ez az egyik pillére az erdélyi életműnek. Ebből kifolyólag a „Metán”-ban sem egyértelmű az ironikus viszony. Egyrészt tehát a fogalmak hol erősebb, hol gyengébb iróniával találódnak, másrészt olyan preskriptív-poétikai kontextusba ágyazottak, amely kontextus szintén ironikus, tehát önmagát mint előíró jellegű poétikát rombolja le.

„– Ezért versírás közben *kerülni kell*, kívül-belül, a költői magatartást. Egyrészt erősen *el kell határozni*, másrészt *alig kell tudomásul venni*, hogy most költemény készül.

[...]

– A versíráshoz *nélkülözhetetlen* egy olyan belső mosoly, ami elég huncut és rezignált is egyszerre, de van átható tekintete is.” (Kiemelés tőlem – M.A.)

Az említett lerombolás azonban nemcsak az irónia műve, hanem a poétika teljesíthetetlenségéé is. Hiszen a poétikával szoros összefüggésben fogalmazódnak meg a versben a versszerűség ismérvei, a vers folyamatos definiálását erőltetve, és e definiálás lehetetlenségét bizonyítva.

„– Magadról vett bolhácskákkal is oktathatsz higiénit, mint ahogy ez a szöveg is attól vers, hogy saját lábába botlik, folyamatosan dől saját dugájába.

[...]

– Tehát attól vers a vers, hogy nem törekszik ellentmondásmentességre.

[...]

– ¹⁰Emlékezetzavar: következmény és bűnhődés¹¹ a biztosított, az előre átlátott mondatokért.

[...]

Hiba sok van, a kockáztatás ritka.”

¹⁵⁷ Borges. In: J.L. Borges – E. Sabato: *Párbeszéd*. Fordította: Tímár László, *Magyar Napló*, V.évf. 3. szám. 30.

¹⁵⁸ „Mikor a versírásról beszéltünk és mutattam apámnak néhány versem, néhány dologtól óva intett. Ilyen volt pl. az egyes szám első személy meg a túl sok jelző használata. A kezdők jellegzetes csapdájaként említette ezeket. Könnyű prédának tűnnek, személyes és érzékletes hangulatot árasztanak, de könnyelmű és túl gyakori használatuk hamiskásan cseng.” Erdély Dániel: *Mi kis családunk*. *Árgus*, 92/1-2. 94.

Ami egyszer a „kifejezést” és az azon keresztül megszülető motiváltság-illúziót érintő kritika tárgya (pl. Erdélynél az egyes szám első személy), az máskor (ugyanakkor, csak másoknál) a személyesség és azon keresztül a nominalizmus legindokoltabb formája, lásd például Nádas Péter, Balassa Péter vagy Mészöly Miklós megjegyzéseit a személyességről mint az ideológiák elleni tiltakozás elengedhetetlen megnyilatkozási formájáról.

Talán nem alaptalan azt állítani, hogy a „Metán”-ban megszólaló „vallomástevő” szemében a legfőbb erény a kiszámíthatatlanság, a paradoxikus-jelleg („ellentmondásosság”), a kontingencia (meg nem tervezett mondatok), az aleatorikusság (az *alea* latin szó ‘kockát’ jelent, ezzel harmóniában a szövegben „kockáztatás” szerepel), az eseményszerűség. Ezek poétikájának összetevői – a lánc, amelynek mentén írható egy „vers”. Azonban lehetséges-e poétikai magatartás e szavak figyelembevételével? Lehetséges-e poétika? Nyilvánvaló, hogy ezek nem az ún. „lírai teleológia”, „a szívtől a szájig vezető út” (Marno János), vagyis a vallomásosság alapfogalmai. Az is nyilvánvalónak tűnik, hogy nem egy identikus és körülírható poétikai magatartás képezi e szöveggyártás alapját. De valóban nyilvánvaló mindez? Hiszen ezen fogalmak, ha *performatív* módon működnek, tényleg lehetetlenné tesznek egy forrásszerű megnyilatkozást, amelyből ha részesül az olvasó, akkor belátja a reflektív tudat potencialitását, és alárendeli magát annak. De ezek a fogalmak nem tudnak e forrásszerű megnyilatkozás ellenében működni, mert az önreflexív tudat látszólag teljesen a hatása alá vonja őket, és csak egy absztrakt szinten, vagy másképpen: csak *konstatív* módon képes dolgozni velük. Talán épp ez az a túlzásba vitt önreflexió, amely nem képes a szöveg szabadságát biztosítani, és nem képes arra, hogy engedje, hogy a „vers demokratizmusa” életbe lépjen; talán ez az az önreflexió, amely azonos az *ad absurdum* vitt „költői magatartással”. Vagyis tényleg önnön dugájába dől a vers, de nem arra, amerre (paradox módon) szándékolták (a teljes kiszámíthatatlanság és uralhatatlanság felé), hanem arra, ahol nem lesz belőle „vers”. És akkor innentől másodlagossá, álszentté és alaptalanná válik minden olyan tematika, amely az esetlegességet hangsúlyozza. Mint például a szövegen végigvonuló befejezés/befejezhetetlenség-nyűg:

„– Aki megtiltja magának a befejezést, és helytállásra kötelezi magát a befejezhetetlenségben, bízhat abban, hogy megnyílnak az ég költői csatornái és csoda útján, ingyen és leleplezhető erőltettség nélkül majd mégis vége szakad a folyamatnak egy olyan ponton, amilyenre senki, de főleg a költő számít legkevésbé: az a pont egyenértékű lesz mindazzal, ami megelőzi.”

A fentiek mellett szólnak, hogy az önreflexív tudat uralja a „Metán” szövegét, legalábbis a neoavantgárd az Erdély-féle kiszérelésben alapjaiban nem illeti kritikával a szerző, a tudat, a szubjektum fogalmát. Pontos tehát a „Metán” mint cím, amelynek fordítása így hangzik: ‘reflexív módon’. A reflexivitás, amely a husserli transzcendentális ego eszméjéhez kapcsolódik, a transzparens nyelv ideáját őrzi, és úgy tűnik, hogy a „Metán” címében rejlő, poliszémia formájában megnyilvánuló jelölőenergiák sem aknázzák alá ezt az ideát. A címbéli többértelműség pedig jól működik, többszörösen is jól, hiszen a jelentések konvergálni látszanak. A „metán” nem csak azt jelenti, hogy ‘reflexív módon’, hanem azt is, amire az olvasók többsége először gondol: ‘telített vegyértékű szénatom’. A metán-molekula a jelenlévő tudat egyik legtökéletesebb allegóriája, annak a tudatnak az allegóriája, ahol a hiány semmilyen szerepet nem játszik. Perneczky Géza hasonlata bár ellentmond ennek a metafizikus allegóriának (Erdély mint „gyertyaláng” – ez nem vág össze a metán-hasonlattal, sőt ez utóbbi kioltja az előbbi), más szempontból viszont annak kifejtése is lehetne:

„Mint pislogó, kormos gyertyaláng, így világít egyelőre Erdély életműve Közép-Európában. És a közönség fuldoklik tőle, a közönség lenyelt ostya. Erdély tautológiáinak közelében ugyanis nő a szénmonoxid-tartam – csak a fontos kérdések

maradnak életben egy ideig még. És ezek közül is az egyént – a klasszikus témát – érintő esetek tűnnek a legfontosabbaknak.”¹⁵⁹

A telítettség mint a nyugati jel- és szubjektumfogalom alapvető tulajdonsága Barthes már idézett könyvében is erős kritika tárgyát képezi. Ahogy Angyalosi megfogalmazza:

„[...] a telített értelemről való menekülésről lehetne beszélni [...]”¹⁶⁰

Barthes Angyalosi által is idézett „Japán-könyvében” egy alternatív jelhasználatot mutat föl a nyugati mellett. Elég, ha felidézzük a *L'empire des signes* egyik plasztikus részletét, azt, ahol Angyalosi Barthes-ot kommentálva a keleti és a nyugati városépítés különbségeit tárgyalja:

„A nyugati városépítkezés mindig koncentrikus; a városcentrum mintegy a nyugati metafizika szerkezeti leképezése. E metafizika szerint ugyanis „minden középpont az igazság helye, ezért városaink középpontja mindig *telített*... ha bemegyünk a centrumba, mindig a társadalmi »igazsággal« találkozunk, vagyis részesülünk a »realitás« felsőbbrendű teljességében”. Nos, a japán fővárosnak is van centruma (a császári palota), ám ez a centrum *üres*. A császári palota megközelíthetetlen, ámde közömbös hely; maga a császár jóformán sohasem jelenik meg, voltaképpen nem tudni, kicsoda. Lakóhelye (melyet a taxik és az egyéb járművek automatikusan elkerülnek) nem az a tér, ahonnan a hatalom szimbolikusan kisugárzik; funkciója éppen abban áll, hogy a város belső mozgását szüntelen *kitérőre* kényszerítse. »Úgy mondják, a képzeletbeli ugyanilyen körkörös pályán mozog, el- és visszakanyarodva az üres szubjektum mentén.«”¹⁶¹

A „Metán” által létrehívott tudat olyan, mint a nyugati város: középpontja telített. Erdély és Barthes kongenialitása ettől még fennáll, csak éppen Erdély „túl elméleti” szövegei a maguk performativitásában nem képesek létrehozni azt a tranzitivitást, amit Barthes az önmagukat mondó szövegektől vár, melyekben az alany (például a beszélő) üres nyelvtani forma (lásd „A neoavantgárd és az interpretáció kérdése” című fejezetet). Az alany talán soha nem lesz üres nyelvtani forma, abban az értelemben, hogy a nyelvtani forma egy olvasatban mindig „feltöltődik”; azonban még kevesebb az esélye a radikális kiüresítésnek, ha a szövegbéli alany, mint az a „Metán” esetében is jól megfigyelhető, az utópiát és az emancipációt explicit módon preferálja. Így a radikalizmus elvész a fejlődés-elvben és a teleológiában.

V. 3. „Tudatosulás” és történelem

A neoavantgárd, kell-e mondani, alkalmas művészeti ágazat a kompromittálódásra. Ha Barthes gondolatai egy fikcionalizált keleti birodalom utópikus jelhasználatára körül forogtak, akkor a „Japán-könyvvel” kapcsolatban sem tagadhatjuk el az avantgárd mentalitást. És amennyire radikális Erdély a következő idézet első felében, mely részletet az alkotáseztétika és az intencionalitás kritikájaként, az (irodalom)történet lehetetlenségének belátásaként foghatjuk fel, ugyanannyira utópikus az idézet vége.

¹⁵⁹ Perneczky Géza: „Erdély Miklós és műve, a dekonstruktív tautológia”, Székesfehérvár: Az István Király Múzeum Közleményei, 1991. 23. (Erdély Miklós kiállításának katalógusa.) (Köszönet Kiss Sándornak a nyomtatványért.)

¹⁶⁰ Angyalosi: i.m. 148.

¹⁶¹ Angyalosi: i. m. 164.

„A tézisekben először teszek kísérletet arra, hogy ezt az űrt (a művészet fogalmának kiürülésére, de a jelnek mint hordozónak a kiürülésére, *mindig már* kiürültségére is utal) nevének nevezzük, ugyanakkor megpróbálom pozitívumnak feltüntetni, ami az űr esetében meglehetősen paradox feladatnak látszik. Ha a művészet üres fogalom, természetesen a műalkotás se tehet mást, mint igyekszik üresnek maradni. Ennek a legegyszerűbb módja a duchampi mozdulat, nem művészeti tárgyat művészeti környezetbe helyezni, egymás által kioltani minden lehetséges jelentést. Ezt extravagáns gesztusnak el lehet könyvelni, de a nagyobb bökkenő az, hogy nem kevesebbet állítok, mint hogy minden műalkotás – amennyiben megérdemli nevét – mindig is, az idők kezdete óta erre törekedett. Tehát aminek tanúi vagyunk, pusztán egy *tudatosulási folyamat*, aminek még nem értünk a végére, és remélhetőleg most is jelentős lépéseket teszünk felé.”¹⁶² (Kiemelés tőlem – M.A.)

Jól látható, hogy itt a történelem kérdése forog kockán. Erdély bizonyos szövegei a történelmet tudatosulási folyamatként szemlélik, vagyis ezáltal az önreflexiót mint „tudatosulást” állítják paradigmaként a történelem középpontjába. A fenti idézetben íródo apória plasztikus: a „mindig már” és a „tudatosulási folyamat” szintagmák ellentmondanak egymásnak. Az elsővel (amely a dekonstrukciót idézi fel) a jel, másképpen a *szöveg* ontológiai státuszát magyarázza. Tagadni látszik a jelölő és jelölt közti organikus viszonyt, és a jelölő motiválatlansága mellett érvel (lásd „üresség”); pontosabban hangsúlyozza, hogy ez mindig így volt. A második összetétellel pedig létrehozza a történelmet, amennyiben fejlődést vél észrevenni a jelhez, a szöveghez való viszonyban, az *olvasásban*. Az első rész radikalitása tehát visszavonódik a második résszel, azzal, hogy a második részben az olvasást radikálisan leválasztja a szövegről (képről), és annak fejlődést tulajdonít. Hevenyészett fordításban: a jel mindig már „üres”, és mi ezt már tudjuk – a régiek még nem tudták. Ez nekünk „jelenik meg”, nekik még „nem jelent meg”.

V. 4. A történelem kritikája – a tudat fejlődése (Erdély Miklós és Jacques Derrida)

Erdély „jelentéskioltásos” elmélete statikusnak tűnik Derrida vagy Barthes „halasztásos” projektje mellett. Erdélynél a jel üres (a műalkotás pedig jel), ami egy, a különbségekre nem figyelő, tehát talán totalizáló olvasatban akként konvertálható a (poszt)strukturális diskurzusába, hogy a jel motiválatlan. Mindamellet ez a rendszer a Derridáé mellett kevésbé dinamikus, inkább statikus. Bár ez sem biztos: szavak megfeleltetéséről van szó, ennyiben pedig totalizálásról, fordításról, konvertálásról, konvergálásról. Ha úgy döntünk, hogy a „jelentéskioltás” elég dinamikus fogalom ahhoz, hogy ellensúlyozza az „üres” műalkotás szintén erdélyi fogalmát, ami egyébként a jelentéskioltással az erdélyi elméletben egyenértékűnek számít, de annál kissé merevebb, és ha ezzel együtt úgy döntünk, hogy a „jelentéskioltás” fogalma van annyira dinamikus, hogy párhuzamba állítható a derridai jelentés-halasztással, akkor Erdély elmélete ebből a szempontból a dekonstrukció egy magyarországi változata, legalábbis annak nyomait őrzi.

¹⁶² Erdély Miklós: [A tézisek mellé...], 130. A művészet vége, vagyis a műalkotások számának végtelenítése romantikus allúziókkal bír, vagy legalábbis lehetséges rokon törekvések kimutatása a romantikában: Friedrich Schlegel „csecsemőügyölgés” projektje (116. töredék), Erdéllyel teljes összhangban, az intencionalitás és szerzőiség kiiktatásával, pontosabban ezeknek befogadási aktusokként való felismerésével a művészetértelmezés határtalanítása, passzív befogadóból aktív értelmezővé avatása minden olvasónak. August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: „Athenaeum-töredékek”. Fordította: Bendl Júlia – Tandori Dezső. In A. W. Schlegel – F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Budapest: Gondolat, 1980. Lásd még: Erdély Miklós: „Egy mesterség és mestere”. In *Uő.*: i. m. 88.

Erdély Miklósnak és Jacques Derridának a történelemhez fűződő viszonyában is figyelhetünk meg párhuzamokat. Derrida hasonló módon próbálja meg elkerülni azt, hogy a történelem a maga teleológiájával kikerüljön a metafizika-kritika munkálataiból. Az a felismerés vezet a „mindig már” szintagmához, hogy nincs törés vagy határ, ami az egész elméletbe újra a temporalitást, a temporalitás által a fejlődést, ezáltal pedig a tudatot csempészné be:

„Ez a helyzet [a „teljes beszéd” halála, illetve az nyelvnek az írás alá való rendelése – M.A.] mindig is már be volt jelentve.”¹⁶³

Erdély is a „mindig már”-t hangsúlyozza. Mint fentebb utaltam rá: első olvasatban. Ugyanis egy „következő” olvasat kimutathatja a hegeli hagyományt, ha másban nem, hát éppen a szubjektumban, annak tudatosulási fázisainak állításában. Ez az, ami törést visz például magába a „derridai felismerés” szintagmába (amiért is azt oximoronként olvashatjuk), és ez az, ami az egész erdélyi gondolatot az utópikusság irányába tereli, ami egyet jelent egy/a nagy elbeszélés konstruálásával. Felidézhető az az egyébként misztikusként ható derridai befejezés, amellyel „A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában” című írását zárja (miközben a kétféle interpretációról, a rousseau-ista büntudattal teliről, és a nietzschei afirmatíváról beszél):

És itt olyan típusú – mondjuk még történeti – kérdésről van szó, melynek fogalmiságát, kialakulását, vajúdását és munkáját ma még csak sejteni tudjuk. Kimondom e szavakat, s tekintetemet a szülés műveletei felé fordítom; ugyanakkor azok felé is, akik abban a társadalomban, amelyből én sem zárom ki magam, tekintetüket elfordítják a még-megnevezhetetlenről, ami vagy megmutatkozik, vagy csak a nem-fajta egyik fajtájaként, a monstrozitás formátlan, néma, csecsemő [infante] és rettentő [terrifiante] formáját öltve tud megmutatkozni, miként ez szükségszerű, ha születésről van szó.¹⁶⁴

Erdély egy másik írásában a happening születéséről beszélve kijavítja saját magát:

„Ha nem született volna meg századunk második felében a happening (ezek után helyesebb születés helyett tudatosodásról beszélni) [...]”¹⁶⁵

Vagy egy másik helyen:

„[N]em a művészet fejlődik, hanem az emberek művészethez való viszonya. Ez a viszony egyre tudatosabb.”¹⁶⁶

A derridai metaforikát („szülés-születés”) elveti, de ez nem teszi számára lehetővé, hogy a tudat és a tudat fejlődésének metaforáit, azok csapdáit hasonlóképpen elkerülje.

„[...] a művészet kioltott filozófia. Van ennek a felfogásnak marxista-evolucionista interpretációja is, ami [a] meg nem valósultról szól, arról a *lényről* való sejtésünk

¹⁶³ Jacques Derrida: *Grammatológia*, 30.

¹⁶⁴ Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában. Fordította Gyimesi Timea. *Helikon*, 1994/1-2. (Az amerikai dekonstrukció. Szerkesztett Kovács Sándor s.k.) 34-35.

¹⁶⁵ Erdély Miklós: Babona mint népművészet. In *Művészeti írások*, 100.

¹⁶⁶ Új misztika felé. *Híd*, 371.

(minden transzcendáló jelünk), aki majd elkezd valódi történelmét. A kiűzetés hely az ő, – egy *magasabb tudatszint* számára. De ez már benne van. Utópia vége.”¹⁶⁷
(Kiemelés tőlem – M.A.)

Ez az idézet tovább erősítheti a teleologikus áthallásokat. A fejlődés célja és eredménye a „magasabb tudatszint”. Bár mindenképpen érdemes megfontolni azt, hogy ezen a szinten nem lesz filozófia – talán a tökéletes reflexió egyenlő a filozófia halálával. Ez tehát egy látszólagos vagy valódi ellentmondás. Ugyanúgy ellentmondásos az, hogy a „kiűzetés” (Erdély kedvenc metaforái közé tartoznak a bibliai üdvtörténet állomásai; még akkor is él ezekkel, ha tudományos, például szemiológiai irányú a gondolatmenet) egy „hely” lenne. Erdély e részletben, e részlet paradoxikus megfogalmazásában a neoavantgárd afirmációnak ad hangot. Ez az afirmáció elkerülhetetlen párhuzamot von önmaga és a marxizmus, valamint önmaga és az evolúció között. A közös nevező az utópia. Ha a derridai szöveg oppozícióját tekintjük, akkor Erdély választását mindenképpen nietzscheinek tekinthetjük, már amennyiben Rousseau képviseli az oppozíció másik felét.

„Tehát az interpretációnak, a struktúrának, a jelnek és a játéknak két interpretációja létezik. Az egyik arról álmodik, hogy képes lesz a játék és a jel rendje elől elillanó valamiféle igazság vagy kezdet/eredet megfajtására, és az interpretáció szükségességét úgy éli meg, mint valami *száműzetést*. A másik, mely nem fordul már a kezdet/eredet felé, fenntartja a játékot, és megkísérli, hogy az emberen és az emberiségen túlra jusson, hiszen az ember neve annak a lénynek a neve, aki a metafizika, illetve az onto-etológia történetén keresztül, vagyis egész története során a teljes jelenlétről, a biztos alapról, a kezdetről és a játék végéről álmodott.”¹⁶⁸ (Kiemelés tőlem – M.A.)

Vajon ugyanannak a dolognak a kapcsán beszél Erdély és Derrida „kiűzetésről” illetve „száműzetésről”? Derrida szerint az interpretáció szükségességét meg lehet élni a haza elvesztéseként, azaz „száműzetésként”. Az „interpretáció szükségessége” a játéknak és a jel rendjének a következménye. (Ahogy a jel rendje nem egy szubjektum teremtő erejének köszönheti mozgását, úgy a játék sem a szubjektum játéka – legfeljebb annak utólagos felismerése követheti.) A jel rendje pedig a nyom szeminális kalandját, vagyis a végtelen helyettesítések láncolatát, a jelölő permanens mozgását, ennek következtében pedig a jelölt folyamatos elhalasztódását indítja el – pontosabban mindig már elindította ezt az elhalasztódást. A jelölt folyamatos elhalasztódását jelen esetben behelyettesíthetjük a jelentés folyamatos elhalasztódásával.

Milyen kontextusban használja Erdély a „kiűzetést”? Erdélynél a „kiűzetést” kontextuálisan szintén a jelentésre vonatkoztathatjuk, ami a művészetben „kioltott filozófiaként” *van jelen* – ha ez a megfogalmazás nem lenne a végtelenségig ambivalens. Az erdélyi „kiűzetés” tehát egyrészt olyan „hely”, ami „egy magasabb tudatszint számára” van fenntartva, másrészt „hely” „a még-meg-nem-valósult számára”¹⁶⁹. Ezt a „helyet” a műalkotás a befogadóban készíti el (lásd „A neoavantgárd és az interpretáció kérdése” című fejezetet):

„0 A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.
00 A befogadó ezt az ürességet fogadja el.

¹⁶⁷ Erdély Miklós.: [A tézisek mellé...], i. m. 132.

¹⁶⁸ Derrida: i.m. 34.

¹⁶⁹ Erdély Miklós: Tézisek..., i.m. 128.

000 A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó »megérti«.¹⁷⁰

A legfontosabb az, hogy a „kiűzetés” a műalkotás ürességéről tanúskodik. A derridai és az erdélyi kontextus között annyi a különbség, hogy Erdély a „kiűzetettség” nem az elveszett éden utáni vágyként interpretálja, hanem (Derridával épp ellentétben) olyan helyként, ami a „magasabb tudatszint”, tehát értelmezésében éppen a *nietzschei afirmáció helye*. Erdély a „kiűzetés” derridai előjelét megváltoztatja, és olyan metaforaként hasznosítja, hogy alkalmas legyen a derridai másik pólus (Nietzsche) leírására. Hiszen a „kiűzetést” (mindenféle értelemben, de most leginkább a jelöltnek a jelből való kiűzetését) csak ez a „magasabb tudatszint” tudja majd elviselni, sőt, ahhoz afirmatíván viszonyulni.

V. 5. A szójáték

Erdély elméleti szövegeiben ilyen gyakran felfedezhetők a romantikus szabadságfogalom, az utópia, a dialektika nyomai, a felemelés, az emancipáció, a fejlődés nyomai. De tulajdonképpen kit vagy mit kell felszabadítani, valamint ki az, aki ezt a felszabadítást végrehajtja?

„– De ha a vers demokratizmusa működésbe lép, és más összefüggésben lépteti fel a megláncoltakat, a szabadság fuvallatát érezzük.”

A fent idézett részlet azután jön a „Metán”-ban, miután a narrátor eltöprengett bizonyos igék vonzatain, azok lojális viselkedésén („Mint az urukkal élve eltemetett szolgák.”). Ezután következik a „de”-vel kezdődő mondat. A „vers demokratizmusa” az, amelyik „más összefüggésben lépteti fel a megláncoltakat”, vagyis képes az alárendelt szereplőket a magyar nyelv összes szabályai alól felmenteni, esetünkben a vonzatokat az igei despotizmus alól felszabadítani. A versnek tehát van lokalizálható attribútuma – például szintaktikai szabálytalanság esetében már gyanakodhatunk arra, hogy verset olvasunk. A vers mint olyan mindig demokratikus, és ez a demokrácia, mint valami mechanizmus, működésbe képes lépni. A hagyományos szintaktika itt mint rabtartó van beállítva, és a szavak, valamint általuk az „ember” egyfajta újra-kontextualizálásban nyerik el szabadságukat.

„Az 1890-es években Mallarmé a jelek értelmezési mezőjének beszűkülése és az irodalmi tömegtermelés (folyóiratok, fényképek, regények) miatt látta veszélyben a vers jövőjét. Az „Un coup de dé” (1897) c. versében a különböző tipográfiai elemeknek a vers szerkezetébe való beépítésével és a konvencionális mondattani és szemantikai szabályok felrúgásával válaszolt a vészhelyzetre. Mallarmé költeménye a maga különleges grafikai szerkezetével azóta a modern vers szinonímájával egyenlő. Mallarméval kezdődött, és a konceptuális vagy konkrét versekkel teljesedett ki magának a nyelvnek versformává alakítása. Ezekkel a törekvésekkel rokon Erdély Miklós költészete is”¹⁷¹,

írja Bálint Anna. A rekontextualizációnak azonban más lehetőségei is vannak, mint „a konvencionális mondattani és szemantikai szabályok felrúgása”. Ilyen lehetőség például a szójáték. A szójáték, hasonlóképpen a hagyományos grammatikai terek, a megszokott

¹⁷⁰ Uo.

¹⁷¹ Bálint Anna: Szövegértelmezés.

szintaktika megtöréséhez, emancipáló gesztus. Derrida szerint azonban a szójáték kritikai tevékenysége nem mindig egyértelmű, sőt, a szójáték nagyon könnyen beleeshet abba a csapdába, amit kikerülni igyekezett.

„Az új szótár és az új nyelvtan többé nem ad helyet a szójátéknak, legalábbis – viszont nyilvánvalóan ez maga a kérdés –, ha ezen a szón azt értik, amit bizonyos szocio-ideologikus helyzetekben, és bizonyos normák védelmezésekor értenek, a szabad játékot, az önelégült és némileg narcisszisztikus viszonyt a nyelvhez, a virtuozitás gyakorlatát, amely nem hoz profitot, és az értelem vagy a tudás gazdaságossága és bármilyen szükségszerűség nélkül jár, viszont a nyelven és a mások nyelvén való élőködés élvezetével is egyben. Itt, ellenkezőleg, a szójátékot legalább annyira elemezni is kell, mint amennyire használni. A szójáték gazdaságosságának lehetősége, a profizmus – amit a szójáték biztosítani látszik – egy kíváncsi röntgensugárnak alávetve találja magát [...] Hogyan lehetséges egy szójáték? Hogyan vág keresztül a szójáték aleatorikussága azon a szükségszerűségen, amelyben mindenkor a tulajdonnév és a családi leszármazás a törvény?”¹⁷²

A „Metán” mint cím hasonló problémát vet fel: ki játszik ebben a szóalakban? Játéka ironikus-e? Iróniája öncélú, avagy hasznot is hajt? Hűen a „Metán” előírta underground diszkurzushoz, *kiaknázható-e* a „metán”? Az eddigiek alapján úgy tűnik, nem. Talán az Erdély Miklós-féle neoavantgárd a modernizmus egyik végső hajtása, amennyiben önreflexióját a megismerés illúziója hatja át, amelyet egy megismerő, a szöveg disszemináltsága által nem érintett tudat garantál. Ezt bizonyíthatja a „metán” metafizikus allegóriája: az elektronokat (szavak) egy, a molekula központját maradék nélkül kitöltő szénatom (a szerzői tudat) gravitálja; még ha az elektronok fel is keltik azt az illúziót, hogy héjakba rendeződnek (aminek az az egyik – csak a metán-molekula felépítését tekintve hamis, de a két jelentés egymást támogatását illetően logikus – következménye, hogy a metahéj a héjról szól, vagyis a nyelven belül egyik nyelv a másikról), a valóság az, hogy a szerzői tudat az, amely a nyelvet megelőzve és a szavaktól egyenlő távolságban egy „intuitív magányban” azok mindenkori tárgyát képezi. Első látásra tehát úgy tűnik, hogy a „Metán” beszélője játszik a szavakkal – ami azt is jelenti egyben, hogy nincs kiszolgáltatva a szavaknak; az azonos szóalak mindkét jelentése külön-külön, az egyik, ha úgy tetszik allegorikus formában (lásd „telítettség”), a másik szó szerint az önreflexiót hangsúlyozza, az önreflexióról alkotott hagyományos elképzeléseket. A két jelentés békés egymás mellett élése pedig *nem* montázs-effektus, ami alatt (Erdély szellemében) végtelen paradoxitást és végtelen reflexivitást kell értenünk, az egy jelölőbe szorult jelentések egymásnak feszülését, egymást kioltását. A marly tézisekkel:

„0000 A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást, mint egészét megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon [...]

0 A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik [...]

0 A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.”¹⁷³

¹⁷² Jacques Derrida: „Proverbs: »He that would pun...«”. Idézi Greg Ulmer: „The Punctum in Grammatology”. In *On Puns*, szerk. Jonathan Culler, Basil Blackwell, 1988. 165.

¹⁷³ Erdély Miklós: Tézisek..., i.m. 83-86.

A szójáték azonban gyilkos ironia és leginkább a normatív értelmezések síkján fejt ki tevékenységét. Hiszen az értelmezés mindig belefullad az értelmek felsorolásába, amely felsorolás kilátástalan helyzetbe sodor. Hasonló a helyzet a „Metán” címe esetében is. A „metán” értelme eltűnik abban az eldönthetetlenségben, hogy vajon saját jelentéséről van-e szó, az (ön)reflexióról; esetleg a reflexió reflexiójáról (hiszen ez: ‘reflexív módon’, maga a metareflexió, ugyanis a reflexióra reflektál); a jelölő „másik” (-nak tűnő) jelentéséről, a molekuláról; a poliszemantikáról, esetleg egyáltalán nem a jelentésségről, hanem a jelölő anyagságáról, és az abban rejlő emberen túli ironiáról, stb. Ez lenne az a potencialitás, ami a címen keresztül a nyelvet ironiával telíti, és nem utolsósorban látens nyelvelmélettel szolgál a jelölő-jelölt viszonyban. Az írás ilyen ironiával telített „általános többértelműsítése” Derrida egy írásában Joyce-hoz kapcsolódik:

„Ismétli, mobilizálja és bábelizálja a kétértelműség (előrejelezhetetlen) totalitását, témává és eljárássá avatja, megpróbálja *kiaknázni*, a lehető legtöményebb szinkronitással és nagy sebességgel, a minden egyes szótagtöredékben ott rejlő jelentések hatalmas erejét, alávétve az írás minden atomját a *maghasadásnak*, és mindezt azért, hogy túlterhelje a tudatalattit az emberiség közös emlékezetével: mitológiákkal, vallással, filozófiákkal, tudományokkal, pszichoanalízissel, irodalmakkal. Az írásnak ez az általános többértelműsítése nem végez fordítást egyik nyelvről a másikra a jelentés közös magjának alapján; egyszerre beszél több nyelvet, élőködve rajtuk [...].”¹⁷⁴ (Kiemelés tőlem: M.A.)

Derrida érvelésében megintcsak hasonló metaforákkal operál, mint Erdély. A bányametafora makacs továbbélését, valamint az atomhasonlat motivikusságát figyelhetjük meg szövegében. Úgy tűnik, ez a készlet („kiaknázás”, „maghasadás”) alkalmasnak tűnik arra, hogy a nyelv potencialitását megérzékítse.

hasonlóan
képpen

V. 6. A konvergencia

Ez az észrevétel azonban, csakúgy, mint az a tény, hogy Erdély saját bevallása szerint a joyce-i hagyományokhoz tartotta magát egynémely szövegében, főleg a korábbiakban¹⁷⁵, csak arra jó, hogy a konvergencia illúzióját felkeltse, amiről a „Metán” beszélőjének a következő véleménye:

„Más oldalról fölösleges azonnal elérzékenyülni, ha két szó a szövegezés folyamán váratlanul egymásra borul. A megindultság eltorlaszolja a továbbhaladást, olyannyira, hogy az leülepedő beletörődéshez vezethet.”¹⁷⁶

A konvergencia Erdély szerint „bezár”. Mikor egy beszélgetésben Beke László elmondja, hogy szerinte „a totális katasztrófa felé” megy a világ, és ezt a művészet előrejelzi (például a *Flash Art*-tal, a mazochizmussal mint témával, a body arttal, a „szenvedéssel a művészetben”), akkor Erdély azt a megjegyzést teszi, hogy

¹⁷⁴ Jacques Derrida: „Two Words for Joyce”. Idézi Gregory Ulmer: i. m. 169.

¹⁷⁵ „[V]erseskötetem első fele inkább Joyce-hoz kötődik, a nyelv mélylélektanhoz kötött megnyilvánulásait vizsgáltam.” Új misztika felé. *Híd*, 376.

¹⁷⁶ Erdély: „Metán”. *második kötet*, 11.

[a]mi a katasztrófát illeti, csak annyit akarok hozzátenni, ez a meggyőződés feltétlenül arisztokratikus magatartást von maga után, tekintve, hogy semmi mást nem jelent, mint lemondást és a lehetőségek lezárulását. Tehát nem nyitást, hanem konvergálást.”¹⁷⁷

Jelen témánk szempontjából a katasztrófa a szójáték megfejtése, jelentéseinek harmonizálása. A katasztrófa – a jelentés. Erdély írása a folyamatos konvergencia-veszélyt, ami a jelentés bekövetkezését jelenti, széttartással, divergálással – (mag)hasadással próbálja ellensúlyozni.

V. 7. Az ironia

Ha motivikus rokonságot keresünk, vagyis további, a metán fogalomkörébe tartozó képeket, mint amilyen a Derridáé is a maga „kiaknázás”- és „maghasadás”-metaforájával, jó példa Baudelaire, nem utolsósorban épp az ironia kapcsán. Baudelaire, akit Paul de Man idéz, az ironiát hirtelen történészként határozza meg:

„[A]z ironia olyan váratlan, akár egy »robbanás« [mondjuk a fojtólég berobbanása – M.A.], az elbukás pedig egy pillanat műve.”¹⁷⁸

Baudelaire-nél, mondja Paul de Man, kulcsszó a „megkettőződés”. Az ironia kettéhasítja az ént egy mindennapi, „empirikus” énré és egy reflexív énré. Az ironia és a szempontunkból kitüntetett figyelmet érdemlő reflexió tehát szoros kapcsolatban vannak egymással.

„[A]z abszolút ironia az örület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége; ez a nem-tudatosság tudata, az örülségre vonatkozó reflexió magán az örülségen belül. De ez a reflexió csak az ironikus nyelv kettős szerkezete által válik lehetővé: az ironikus olyan formát talál saját magának, amely »örült«, de nem tud saját örülségéről; majd ekképpen tárgyiasított örülségére reflektál.”¹⁷⁹

Paul de Man Jean Starobinskit idézi, aki szerint az ironia „a saját búskomorságában elidegenedett, elvesztett én gyógyszere”¹⁸⁰. Paul de Man és Baudelaire szerint azonban ez a „gyógyszerezés” kilátástalan: az ironikus én nem térhet vissza a világhoz, hogy ezzel a visszatéréssel újraegyesítse az empirikus és az attól eltávolodott, fiktív és ironikus ént. Az ironia ironiája arról szól, hogy az ironia képtelen ezt az egyesítést véghezvinni. A „kibékítésnek” vagy „gyógyszerezésnek” vannak jelei a „Metán”-ban, azonban ezt a megoldást a beszélő újra és újra elveti, sőt, lehetetlennek találja:

„Ha a szövegezés által felderül szerzője és feledi végső, mélységesen indokolt szomorúságát, az is hiba. A végét nem érő huncutság önmagában terjeng és megfélekedezik létrelkínzójáról²¹, aminek okából és aminek ellensúlyozásaképpen. Ha túlnyúl is minden átkon és talál a semmiben is tintát vagy vitriolt²², amibe tollát máthatja.”¹⁸¹

¹⁷⁷ Erdély Miklós – Beke László: Egyenrangú..., i.m. 185. Lásd az „Egy neoavantgárd ismétlés” című fejezetet.

¹⁷⁸ Paul de Man: A temporalitás retorikája. Fordította Beck András. In *Az irodalom elméletei I.* Szerkesztette Thomka Beáta. Jelenkor Kiadó, 1996. 56.

¹⁷⁹ de Man: i.m. 43.

¹⁸⁰ Uo. 44.

¹⁸¹ „Metán”, i.m. 12.

Ez az idézet maga a romantikus minta, amennyiben a Paul de Man-i értelmezésen keresztül tekintjük a romantikát. Az irónia a „Metán” narrátora szerint nem segít: a „huncutság”, vagyis az irónia (aminek metaforájaként megjelenik még a vitriol) nemcsak hogy nem feledtetheti el a szomorúságot (hiszen hibázik az a szerző, aki felejt), de végeredményben maga feledkezik meg, mintegy emberen túli iróniával, a szerzőről, tehát a szöveget uralni próbáló, reflektáló énről. Ha Schlegel szerint az irónia „folyamatos parabázis”, akkor a „Metán” a maga iróniájával szintén egy folyamatos parabázis, hiszen a narrátor beavatkozása olyan irányú, hogy folyamatosan „megtörje a fikció illúzióját”. Az „organikus világ”, melyről Paul de Man beszél, Erdély „versében” egy vers poétikája és e poétika pozitív módon való megfogalmazása lenne. Fikció és valóság azonban képtelen egybeesni, magyarul a poétikát a „Metán” nem tudja autentikus módon közvetíteni, ennek következményeként az organikus világ (egy pozitív poétika és annak velejárója, a tudatos és reflexív én) demisztifikálódik. A már említett hipertext-jelleg, amit egy permanens definíciós kényszer mozgat, lehetővé teszi a „Metán” narrátorának, hogy folyamatos eltávolodjon egy vallomásos szövegépítkezés illúziójától; olyannyira, hogy a szerző legfőbb vágya, a vallomás igazi poétikus tárgya, a vers mibenléte és szabályai sem tudnak pozitív módon megfogalmazódni.

V. 8. Az önreflexió a mai magyar kritikában

A legújabb-legfiatalabb mai magyar irodalmat érintő, leginkább irodalomtörténeti irányultságúnak nevezhető reflexiók az (ön)reflexiót a megismerés egyik változataként írják le, ebből következően pedig modernista stílusesszövekként beszélnek róla. Miért modern az önreflexió? A *Csipesszel a lángot* bevezető tanulmányában Takáts József többek között Beck Andrásra és Károlyi Csabára hivatkozik:

„[Beck] a 86 előtti prózát úgy jellemezte, hogy annak mind az önreflexiója, mind megismerés-központúsága mögött ott húzódott a feltételezés, hogy egy egyre lejjebb, mélyebbre hatoló mozgással el lehet jutni az Én vagy a Valóság egy végső (bár személyes) leírásáig. A 86 utáni prózát viszont sem az önreflexió, sem a megismerés, sem ez a mélyre ható mozgás, sem a végső leírás feltételezése nem jellemzi, hanem leginkább az egymás melletti világok létrehozása [...] nem a mélységet kutatja, hanem a felszínt írja le.”¹⁸²

„[...] a „legújabb próza” – szembeállítva a megelőzővel – nem önreflexív, „a nyelvi formálás jobban érdekli, mint a megismerés”, „lényegéhez tartozik a nyelvi jelentésekkel való játék”.”¹⁸³

Szirák Péter pedig Szijj Ferenc kapcsán fejti ki a reflexióról nézeteit:

„Szijjnél az elbeszélő is részese történetének, de reflexiónak nyoma sincs, sugallva, hogy a világ az elbeszélhetetlen történetbe bezárult világ [...] szövegeit a homogén jelentésvezérlés és a nyelvhasználat egyneműsége jellemzi. Arra utalva, hogy az elbeszélő nem birtokol olyan horizontot, ahonnan a centrumát vesztett világ bármilyen (többlet)jelentése belátható lenne.”¹⁸⁴

¹⁸² Takáts József: Rövidtörténet..., i.m. 9.

¹⁸³ Uo. 11.

¹⁸⁴ Szirák Péter: Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában. In *Csipesszel...*, 27-28.

Takáts hasonlóképpen vélekedik Sziijrról: szövegeinek főszereplője (ha még megilleti ez a hagyományos és az alak szempontjából túlzottan heroikusnak ható terminus) a „redukált én”, történetei „egy nem reflektív élet mozzanatai”. A legplasztikusabb különbségtevés a szintén Takáts-idézte Brian McHale-é: az a modern, amelyben az ismeretelmélet dominál, és az a posztmodern, amelyben az ontológia. Az (ön)reflexió tehát, mint ismeretelméleti modell vagy eljárás, és mint a karteziánus tudat egy maradványa, a modern része.

A fenti idézetek nem értékelnek, annál inkább Farkas Zsolt, akinek Tandoriról szóló kritikájában felfedezhetjük a látens irodalomtörténetet:

„Szerzőnk hallatlan munkabírása nem terjed ki az irodalmi mű – szerintem – alapfeltételeit jelentő kiemelés és sűrítés, vagy az újragépelés, a letisztázás (tagadhatatlanul kellemetlen) műveleteire. Vajon azt gondolja, hogy rendkívüli mű kerekedik ki a parttalan fecsegésből, hogy majd automatikusan „megmutatkozik” (Wittgenstein) művészi és személyes világának jelentősége, hogy neki nem szükséges ezzel különösebben fáradoznia? Szarik a „művészi jelentőségére”? S ezáltal arra is, hogy, összekötve a kellemest a hasznossal, az átkozott „rontott lapok” számát csökkentve, és egy *neoavantgarde* *geget* (de hány és hány ezerszer) végrehajtva, elolvastatja velünk az összes félregépelését? Nem. Azt gondolja, hogy ha a hibás gesztust otthagyja és lereflektálja, akkor művészi effektussá változtatta. A gesztust teoretikus tézissé erősíti, amikor szándékosan állítja elő a hibát, vagyis ezáltal eltörli. De szerintem ez tartósan nem jó játék. A korlátozottságnak korlátoltságként való felfogása, a hagyományok vagy az éppen aktuális mű teremtetten játékszabályok kényszeres áthágása a neoavantgarde zelótáinak gyógyíthatatlan tévedése. A korlátok konstitutív elemei a műalkotásnak, s átlépésük mindig igen bizonytalan kimenetelű művelet – feltéve, ha nem tekintjük a transzgressziót önértéknek, amire a neoavantgarde oly hajlamos, és amely mégis a legkevésbé transzgresszív és a legkevésbé eredeti, mivel a dada négy-öt (izgalmas) évét ismétli negyven-ötven (unalmas) éve.”¹⁸⁵ (Kiemelés tőlem – M.A.)

Az idézetben előforduló szón, a „geg”-en keresztül egyébként maga Erdély is kompromittálódik, hiszen a „Metán”-ban „angolos különcködésnek” nevezi azt a gesztust, amelynek következményeképpen egy mondat leszalad a papírról.

„Nem bánám, ha ez a mondat leszaladn papírról.”¹⁸

– ¹⁸„Az ilyen gesztusok távol állnak minden újító szándéktól.”

Ez utóbbi mondatban a narrátor Farkas Zsolt véleményét előlegzi meg, nyilvánvalóan elítélő szándékkal önmaga irányában, és nyilvánvalóan arra használva ezen ítéletet, hogy bebizonyítsa egy következő reflexiók szint elérését, elérhetőségét, akár saját maga neoavantgárd konzervativizmusának kigúnyolása árán is. Az önmagában vett reflexió tehát értékesebb, mint a neoavantgárd geg, vagyis az az „angolos különcködés”, amely pedig maga is egy reflexió, méghozzá az írás pillanatában az írás folyamatára tett reflexió; a készülésre vonatkozó olyan kiszólás, amely a neoavantgárd ábrándja szerint elidegenítő effektus és a beleélésen, Jauss kifejezésével a „szimpatetikus identifikáció” illúzióján való ironizálás.

¹⁸⁵ Farkas Zsolt: Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgarde és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben. In F.Zs.: *Mindentől ugyanannyira*. József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994. 147-148.

Az arány kérdésére és a szerzői életműre, valamint a stíluseszközök (paradox módon) avantgardista szempontok szerinti osztályozására („megcsinálták már” – „még nem csinálták meg”) épülő Farkas Zsolt-i kritika szóhasználata jó választásnak tűnhet: a *gag* nem csak azt jelenti az angolban, hogy ‘vicc’ avagy ‘vidám történet’, hanem azt is, hogy ‘szájpecek’. A jelentéseket esetünkben úgy konvergáltathatjuk, hogy elképzelünk egy olyan „angolos különcködést”, vagyis egy olyan tipikus angol humort, amely során a szereplő saját száját peckeli ki. Ami ebben a kontextusban azt jelenti, hogy a schlegeli értelemben vett végtelen önreflexió mint „permanens parabázis” a Tandori-féle (és hasonlóképpen az Erdély-féle) neoavantgárdban saját csapdájába esett, és elnémította, legalábbis egy kritika erejéig, saját magát.

V. 9. Kritika és irodalomtörténet

Farkas Zsolt látens irodalomtörténeti érvelését érdemes összevetni a Tandori-líra Kulcsár Szabó Ernő-féle, explicit módon irodalomtörténeti besorolásával. Különös módon ennek az összevetésnek az lehet az eredménye, hogy rájövünk: ők ketten ugyanazt mondják Tandoriról.

„[...] a magyar líra nyelve már a hetvenes években is nála kerül legközelebb a versszerűség ismérveit semlegesítő szövegiséghez, ám a szövegek háttérében olyan beszédhelyzet rajzolódik elő, amely a maga utómodern formájában is a klasszikus modernség értelmezéshorizontjára emlékeztet.”¹⁸⁶

Kulcsár Szabó a versszerűséget opponálja a szövegszerűséggel, és a kettő közötti „periódusküszöb »átléphetőségének« fel nem oldott ellentmondásaiban” látja Tandori költészetének ambivalenciáját. Egy olyan „ellentmondásos lírai fenomenológia, amely a dolgoktól elválasztott attribútumok szemlélését a *van* egyetlen bizonyosságával kapcsolta össze”¹⁸⁷. Ez a *van* az, amely az ént is, bár hozzáférhetetlen módon, de jellemzi.

„Az elvont reflexiók és a konkrét életrajzi tárgyiasság pólusai között így olyan egyszemélyes univerzum alakul ki, amelynek a csak reakcióin és megnyilvánulásain keresztül megragadható én valósága ad értelmet.”¹⁸⁸

Az én eme valósága, avagy a beszélő énnél valóságában, illetve a valóság adottságában meggyökeresedett hite az, amelyre a többi között az „elvont reflexiók” utalhatnak:

„A *van* elsődlegessége úgy marad meg mégis Tandori világképében, hogy a tőlünk függetlenül létező dolgok kifejezhetőségének ez a tény határozza meg a követelményeit. Így nála a mondhatóság minden nehézsége abból származik, hogy a dolgokhoz való hozzáférhetőség rendelkezésünkre álló formái értelemszerűen kizárják a meglévő lényeg megismerését.”¹⁸⁹

Mindent összevetve Kulcsár Szabó irodalomtörténetében a reflexió a „versszerűség” velejárója. A versszerűség korszaka (a modernség) abban az illúzióban él, hogy a világ megelőzi a nyelvet; ennél fogva azokat a stratégiáit működteti, melyek csak az eszköz, vagyis a nyelv kritikájáig mennek el, mint például a reflexió – a világot mint állandó lényeket

¹⁸⁶ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Bp. Argumentum Kiadó, 1993. 140.

¹⁸⁷ Uo. 140.

¹⁸⁸ Uo. 141.

¹⁸⁹ Uo. 140-141.

azonban nem kérdőjelezzük meg. Így utalódik Tandori a klasszikus modernségbe. Kulcsár Szabó nem beszél önelnémítő „gegszerűségről”, mint Farkas Zsolt, azonban a reflexióról mint olyanról alkotott véleményük ugyanabba a következtetésbe konkludál. Tandori kritikátlansága a nyelvet megelőző világ kérdésében (Kulcsár Szabó Ernő) ugyanoda vezet, mint vaksága az iránt, hogy bizonyos (neoavantgárd) eszközök már meghaladtak (Farkas Zsolt). Tandori nyelvkritikai felfogása, amely elégtelen bizonyos konzekvenciák levonásához, abból ered, hogy költészetében megelégszik egy régi eszköztárral, amely többek között a reflexiót is tartalmazza.

Ha a megismerő alany reflexiója felől nézzük az Erdély-féle költészetet, akkor nem lehet kérdés, miért szükséges foglalkozni Erdély kapcsán Tandori recepciójával. Tandori modellértékű lehet a neoavantgárdot érintő osztályozások és bírálatok terén is. Sőt, a kettő, irodalomtörténeti tudat és kritikai tudat egymástól elválaszthatatlan. Erdélynek az írógépről és a kötőjelről szóló rövid eszmefuttatása talán hasonló indulatokat váltana ki Farkas Zsoltból, mint amilyen irodalomtörténeti következtetéseket Kulcsár Szabó Ernőből az, hogy bár Erdély használja a „szöveg” terminust, a „vers” elnevezéssel többször él; sőt, a „vers” az igazi költészet garanciája. Persze a Kulcsár Szabó-féle irodalomtörténet nem feltétlenül azon az alapon integrálná Erdélyt, hogy annak szövegei milyen önmeghatározással élnek. Ez még akkor sem lenne így, ha a „poétikai magatartásra” épülő, fent említett monográfia hatóköréből a „Metán” beszélője így próbálna kikerülni: „[...] versírás közben kerülni kell, kívül-belül, a költői magatartást” („Metán”). A recepcióesztétika válasza feltehetően az, hogy másodlagos, ki mit akar, hiszen a hatástörténet működése uralhatatlan.

V. 10. A reflexió a „Metán”-ban

Ha mindezeket számításba vesszük is, feltűnő, hogy épp a reflexió az, ami a tudatot ellenőrizhetetlen képekbe sodorja. (Az a reflexió, ami egy hermeneutikai megközelítésben azért, hozzátehetjük, mégis magáról a poétikai magatartásról árulkodik.) Az egyik jó példa erre az a már fentebb említett „Metán”-béli részlet, amelyben a narrátor a tőle távolodó (hisz egyre mechanikusabb médiumoknak alárendelt) saját írás sorsán érzett felháborodásból egy reflexiót tesz, amely reflexió mint az intimitás megsértéséből származó bosszúvágy, illetve annak jele a papírról leszaladó töredékes mondatban és a „levegőben lógó kötőjelben” realizálódik. Még ezzel a reflexióval kapcsolatban is tesz egy reflexiót, amelyben előző gesztusát, Farkas Zsolt Tandori kapcsán emlegetett terminusával tökéletes összhangban „angolos különködésnek” (tkp. gegnek) nevezi. Elgondolkodtató azonban, hogy az egyébként olvashatatlan, mert „a levegőben lógó” kötőjel mint angol humor érthető-e (sokszor használt, tehát *el*/használt reflexiók eszköz, neoavantgárd geg), vagy mint e humor angolos berekesztése. Mindvégig kérdés marad, hogy ez a neoavantgárd gesztus, amely a „korlátoltság” és a papír adta keretek „transzgressziója” érdekében történik, sikeres lehet-e, avagy e gesztus a sikeres irányítás, tehát a sikeres önreflexió ironizálása, és ezzel a gesztus csődjének beismerése. Ez utóbbi nemcsak a gesztust kísérő öngúnyban manifesztálódik, sőt nem is feltétlenül abban, mert mint kifejtettük, az egy további reflexiónak, és így a figyelő tudat résen léte bizonyítékának is tekinthető. Hanem abban a fordulatban jön létre, amely a szakadékban, vagyis a papír szélén kikötő, olvashatatlan kötőjelet organikussá, tehát motivikussá avatja a „Metán” című szöveget illetően; és mindezt a töredékes mondat és a kötőjel szerző felé mutató organikussága intenciójának ellenére. A kötőjel, amely a nyelven kívülre, a mindenható, szövegét saját irányítása alatt tartó, azt bármikor töredékbe vagy derékba törő avantgárd alkotó irányába mutat, avagy annak szimbólumaként értelmezhető, egy gesztusnyihoz nem mérhető idő alatt *megfordul*, idegen szóval „reflektál”. A „reflecto” ige jelentése: 'hátrahajlik, visszafordul'. Az ige visszaható alakja: 'megfordul', 'magát megfordítja'

(ez a „reflecto” reflexivuma). A kötőjel „megfordul” – akár „a szerző akarata” ellenére. Ez a kötőjel nem a tudatot köti össze a szöveggel, hanem belefordul magába a szövegbe, hogy ott váljon motivikussá.

– Bernáthe gyi hűséggel kikaparva az eltemetett értelmet, a semmi nevű létbálvány mindig ott kísért a valamit író vagy készítő ember körül.¹⁸ Ahogy a kötőjel a levegőben lóg.

Megfigyelhető, hogy a bányá-hasonlat szívósan motivikus, e részletben épp az értelem kapcsán használja a narrátor: „egy jól megválasztott, hatalmas, omlós hiba” bármikor maga alá temetheti – magát a szöveget. E megfogalmazás tovább növeli a paradoxonok számát, hiszen „jól megválasztott hibáról” van szó, amely azonban maga alá temeti a szöveget, illetve (ahogy az a következő sorból kiderül) a szöveg értelmét, és a szöveg értelme alatt akár a „jól megválasztott hibákat”, eszközöket, az intencionált gesztusokat is érthetjük. Ezen kibányászandó értelmek kapcsán folyamatosan fenyeget a „semmi nevű létbálvány”, amely „mindig ott kísért a valamit író vagy készítő ember körül”. Ezután következik a „kötőjeles” mondat: „¹⁸ Ahogy a kötőjel a levegőben lóg.” Ez a mondat a ¹⁸-as felső indexszel a szövegben az „angolos különködés”-sel van közvetlen összeköttetésben („¹⁸ Az ilyen gesztusok távol állnak minden újító szándéktól.”), vagyis ha hipertextként kezeljük a szöveget, akkor (angolosan szólva) van köztük egy „link”. A kérdés az, hogy minek a képe, allegóriája, metaforája, szimbóluma, nevezzük bárhogy, a kötőjel. Elsőre talán azt gondolhatnánk, hogy a „semmi nevű létbálvány”, de a következő mondat valamennyire eligazít a kérdésben:

– A vitorlázógépével kifulladásig földön futó pilóta csak attól várhatja a levegőbe emelkedést, ha szakadékba zuhan.

A kötőjel értelmezésében nem összekötő kapocs a szöveg és a reflexív én között, ahogy azt a kritika és az irodalomtörténetírás állítja vagy állítaná. Sokkal inkább egy áthidalhatatlan szakadék áthidalására tett folyamatos és örökösen kudarcra ítélt próbálkozás, amely próbálkozás újra és újra megfordulni – *reflektálni* kénytelen, hogy sikertelen próbálkozásai után a szövegben váljon organikussá, vagyis motivikussá. A szakadék jelen esetben az a törés, ami a „Metán” világát az organikus világtól elválasztja. Ez az a szakadék, melynek átlépése a romantikus neoavantgárd számára lehetetlen, legalábbis Paul de Man-i értelemben. Ám szintén ez a szakadék az, amely bizonyos értelemben „szövegválogató”: ha egy szöveg e szakadékról, tehát az organikus világ elkerülhetetlen demisztifikálódásáról, a szerzői reflexió lehetetlenségéről búskomoran vesz tudomást, akkor könnyen az egyébként dogmatikus oppozíció (Rousseau – Nietzsche) nosztalgikus „oldalára” kerülhet. Ez az egyébként dogmatikus oppozíció a „Metán”-ban szintén megképződik.

V. 11. Tolsztoj a „Metán”-ban

A „Metán” oppozíciója szerint Tolsztoj inkább vállalható, mint Dosztojevszkij. Miért élvez elsőbbséget Tolsztoj Dosztojevszkijjal szemben? A magyarázat arra az anekdotára hivatkozik, amely szerint Tolsztoj utolsó szavai ezek voltak: „Uram Isten, még mindig fogalmazok.” Tolsztoj utolsó szavai a narrátor számára jó befejezésnek tűnnek, vagyis Tolsztoj jó befejező volt (például e szavakkal jól fejezte be az életét). Ennélfogva „Tolsztoj terebélyes árnyékában minden befejezhetővé válik”, mondja a narrátor. (Ez a téma nem véletlenül jelenik épp itt a végén: a szövegen, mint arról már volt szó, végigvonul a befejezhetőség-befejezhetetlenség tematika.) Tolsztoj az anekdota szerint egy mondatban fogalmaz és reflektál. Saját állítása

szerint *fogalmaz* (még halála pillanatában sem tud mást tenni), de ugyanazzal a gesztussal *reflektál* is e fogalmazó tevékenységre, tehát „igazából” nem fogalmaz, ha az egy reflektálatlan, tudattalan és folyamatos tevékenységet jelent. Azonban a fogalmazás Tolsztoj esetében a reflektálást jelenti, és viszont. Ez arról tanúskodik, legalábbis a „Metán” kánonja szerint, hogy Tolsztojnál a reflexió mentes az önvizsgálattól, a büntől és mindentől, ami Dosztojevszkij írását megterheli. Dosztojevszkijjellel ellentétben Tolsztoj (a narrátor szerint utolsó szavai is erről tanúskodnak) „teljesítményjellegű, minden önvizsgálatot nélkülöző írogatást” művelt, mely „önmegmentő büntény”. Tolsztoj esetében a reflexió a fogalmazás együttthatója, a fogalmazás pedig a reflexióé. És az sem véletlen, hogy mindez a szerző halálának anekdotájához fűződik. Ez pedig már több, mint amennyi egy konvergáláshoz kell. (Vagy épp elég ahhoz.) Az önvizsgálatot elutasító („[...] örülhetünk – bár kis eredmény – hogy mégsem dosztojevszkij keveredett ide, hanem tolsztoj.”) narrátor azzal a Tolsztojjal vállal közösséget, aki abban a pillanatban is „csak” fogalmaz és reflektál, amikor valóban önvizsgálatot kellene tartania, vagyis amikor – az oppozíció szerint – úgy kellene viselkednie, mint Dosztojevszkij. Azt lehet mondani, hogy a halál pillanata paradox módon az a pillanat, amikor a lassan szervetlenné váló szerző még utoljára megkapja azt az esélyt, hogy szövege és önmaga mint organikus világ között kapcsolatot teremtsen. Ha az anekdota-beli Tolsztoj ezt akarta is, kísérlete kudarcba fulladt. Ugyanis reflexiója nem saját magával teremtett örökre szóló kapcsolatot, hanem a szó szoros értelmében *fogalmazássá vált*. „Halála” ebben a pillanatban következett be.

12. A reflexió egy lehetséges értelmezése

Talán a fent emlegetett szakadékba zuhanást értelmezi kissé egyoldalúan a Tandori esetében transzgressziót emlegető Farkas Zsolt-i kritika. Ezzel azonban arról tesz tanúságot, hogy részéről zavartalan a szöveg és az intuitív és csendes tudat szerves egységébe vetett hit. Mert hiszen mi az *átlépés* (transzgresszió), és kinek az átlépéséről lehet szó? Hasonló problémát modellál Yeats „Iskolások között” című versével Paul de Man. Vajon véletlen, hogy a verset Tandori fordította magyarra? Továbbá: véletlen-e, hogy a tanulmányt fordító Orsós László Jakab kénytelen volt az értelem kedvéért megváltoztatni a Tandori-fordítást, mivel abban nem hangsúlyozódik eléggé a táncos és a tánc szétválaszthatósága? És akkor ez mit jelent? Azt, hogy Tandori szerint

„jel és jelentett olyan tökéletesen illeszkedik egymáshoz, hogy időnként minden köztük levő különbség megsemmisül”

(például a reflektáló tudat esetében), vagy annak aporetikusságát,

„hogy amióta a két alapvetően különböző alkotórész, jel és jelentés oly bonyolultan beleszövődött a vers által előhívott képzeletbeli »jelen«-be, akkor hogy van lehetőségünk arra, hogy különbséget tegyünk köztük, elkerülve azt a hibát, hogy azonosítsuk azt, ami azonosíthatatlan”?¹⁹⁰

A kötőjel hiánya, vagy virtualitása persze sok mindennek lehet a bizonyítéka, a „megnyugtató” csak az (azon kívül, hogy „a levegőben lóg”), hogy egymásnak ellentmondó dolgoknak is: meta helyett matává válik¹⁹¹. Azért nincs ott, mert a költőnél van? Vagy azért

¹⁹⁰ Paul de Man: Szemiotika és retorika. Fordította Orsós László Jakab. In *Szöveg és interpretáció*, 121.

¹⁹¹ Idekívánkozik egy rövid etimológizálás, amely, bármennyire is furcsa, a „metán” összes radikalizmusát

nincs ott, mert végképp elveszett a szövegben, mint egy költői kép? Az előbbi azt jelenti, hogy a kötőjel, mint szimbólum vagy mint a töredék egyik fele, valahol megvan, és garanciaként szolgál valaki jelenlétére. Az utóbbi azt jelenti, hogy a szöveg elnyelte reflexív szerzőjének allegóriáját, így oltva ki amannak jelenlétét.

– Ha a szövegezés által felderül szerzője és feledi végső, mélységesen indokolt szomorúságát²⁰, az is hiba. A végét nem érő huncutság önmagában terjeng és megfélekedzik létrekínzójáról²¹, aminek okából és aminek ellensúlyozásaképpen. Ha túlnyúl is minden átkon és talál a semmiben is tintát vagy vitriolt²², amibe tollát márthatja.

– Olyan pontatlanságok, mint a ²⁰szomorúság, ha túlélük szerzőjüket – nem is beszélve az ²¹életrekínzójukról – utólag még sokszor elpusztíthatják.

Nem lehet annak lehetőségét figyelmen kívül hagyni, hogy a reflexió mint műfaj talán magát a mindig megkésett tudatot modellálja. Jogosan kérdezhető, hogy ez miért nem merül föl. A „Metán” egész retorikája így is érthető. Hogy a szöveg önmaga körül forog, jelzi a reflexiók belefordulása a szöveg homogén, reflexiót az „elsődleges írással” egybemosó anyagába. Azonkívül a „lényegtelen” folyamatos, az avantgárdra oly jellemző tematizálása¹⁹² szintén nem független ettől, és persze az iróniától, amely a klasszikus retorikával is dobálózó beszélőt érinti. A „Metán” „kitérésének” (egressus vagy digressio) paradoxona az, hogy a retorika szabályai szerint a lényegre (ami tulajdonképpen az elbeszélés [narratio]), nem lehet „kitérni”, és kevésbé elhagyható, mint az azt megelőző kitérés. Egy kevésbé fontos retorikai hely alá von egy fontosabbat. Ennélfogva megváltozik a „lényeg”, vagyis amit e fogalom alatt értünk. Késleltetés – késleltetendő nélkül. A „kitérés” paradigmává, szövegstruktúráló erővé emelő „Metán” egy kvázi-poétika kifejtését és egy látszólag tanító célzatú érvelést az „üzenet” szempontjából látszólag jelentéktelennek tűnő „másodlagos” bázis mozgásával „metaszintre” emel, amit viszont mint reflexiót a szövegben említett ritmikai és szinkopikus, kitérő jellegű, tévelygő botladozással el is süllyeszt. E kettős, egymást kioltó, paradoxikus mozgás az, ami reflexiónak vagy „megfordulásnak”, „visszagöngyölítésnek” nevezhető a „Metán”-nal kapcsolatban. A „visszagöngyölítés” első olvasatban éppen a reflexiót, vagyis a megfordulást jelentheti. A narrátor az újrakezdés lehetőségét tartja a szövegiség karakterisztikus jellemzőjének az „élettel” szemben. Ez az újrakezdés azonban magától értetődően nem konkrét értelemben vett újrakezdés (az újrakezdésnek nem lehet a szövegben „helye”), hanem maga a reflexió, amelynek segítségével az elrontott és mégis meghagyott szöveghelyekre a narrátor felhívja a figyelmet. Ezen a vonalon haladva a reflexióként értett újrakezdés a tautologikusság bevallása, melyen nem változtat az sem, hogy iróniája kimeríthetetlen. Így felmerül annak lehetősége, hogy ne a logikai szintek minőségében tegyünk különbséget az egy szövegben előforduló nyelvek között, hanem a reflexiót mint elkerülhetetlen ismétlést vegyük számba. (Az újrakezdés, ha alkotásesztétikai szempontból vagy szövegváltozatok szempontjából nézzük, kétségtelenül azonosíthatatlan hely, így toposzként csak szimbolizációja és reflexiója jöhet számításba.) Erdélyt Pernecky Miklós hozza összefüggésbe a tautológiával. Barthes pedig az irodalomról mondja, hogy az alapvetően „tautologikus tevékenység”.

felvonultatni látszik, nem utolsósorban azt a jelentésbokrot, amelyben együtt bomlaszt és bomlik a „metán” és a „matán”. A metángáz elnevezése egy műszó, amelynek a második fele a vegyületek szénhidrogén voltát jelöli, az első fele, a „met(h)” görög szó jelentése pedig ‘bor, erjesztett ital’. A metán tehát nemcsak mint sújtólég érintheti a reflexív tudatot. Lásd „szalonspicc”, in „Metán”.

¹⁹² Emlékezzünk a Tandori-kritikára!

„Brechtrel kapcsolatosan jegyzi meg, hogy ez a szerző »elmélyíti minden irodalom tautológiás státuszát, ami azt jelenti, hogy a dolgok jelentését, nem pedig az értelmét közli.«”¹⁹³

Angyalosi Gergely magyarázatában e lakonikus aforizma jelentése az, hogy

„a jelentés értelmet [*sens*] létrehozó folyamat, nem pedig maga az értelem”.¹⁹⁴

Ha a reflexió tautologikus, akkor az irodalom maga a reflexivitás, ha ez a reflexivitás *nem is köthető senkihez* (mondjuk egy kötőjellel a szerzőhöz). Mindezt természetesen nem lehet irodalomtörténeti megfontolások alapjává tenni. Ha azonban az ellentmondással nem számolva a reflexiót irodalomtörténeti szempontként kezelik, akkor az olyan lesz, mint a „Metán”: visszacsap, és az „irodalomtörténeti fordulatot” önmaga javára fordítja. Jó példa erre az a következtetlenség, ami a kritikában ma uralkodik. Csuhai István (akinek tanulmányát Takáts József idézi¹⁹⁵, mielőtt beidézne szövegébe a reflexiót kompromittáló stílusjegyeket megfogalmazó kritikusi írásokat – „megismerés” és „világalkotás” úgy aránylik egymáshoz, mint modern és posztmodern) röviden megfogalmazza a ’86 utáni próza jellegzetességeit, majd hozzáteszi (Tinyanov „rejtett hagyomány”-felfogása alapján):

„[...] ezek a poétikai jellegzetességek nem előzmény nélküliek: a *Szógettó* című antológiát (a hatvanas-hetvenes évek magyarországi neoavantgárdjának fontos szövegeit összegyűjtő kötetet) társszerzőként jegyző Kukorelly Endre több ízben is pontosan mutat rá arra, hogy a nyolcvanas éveken belül 1986 utáninak nevezett etap »rejtett hagyománya« Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor és mások – egyébként nem mindig ’irodalomszerű’ – munkásságában található meg.”¹⁹⁶

Ha a Csuhai által felsorolt jellegzetességek (köztük olyan, az önreflexiót is érintő meghatározások, mint „nincs ábrázolt személyiség, nincs hős”) a ’86 utáninak nevezett próza *neoavantgárd* stílusjegyeként és hagyományaként azonosítódnak, akkor nem érthető, hogy más helyeken (pl. a Csuhait idéző Takátsnál, illetve más, Takáts által idézett szerzőknél) a *neoavantgárd (ön)reflexió*, amely az elbeszélő szöveg- és identitás-alakítási programjának szolgálatában áll, miért lesz modernnek és megismerőnek betudva. A reflexió kérdése így válik-történeti-problémából kritikai kérdéssé.

E fenti bekezdés utolsó mondata Szabolcsi Miklós könyve utolsó mondatának átírt változata. Ott így hangzik:

„Az avantgarde kérdése így válik történeti problémából kritikai kérdéssé.”¹⁹⁷

Szabolcsi itt azt mondja, hogy a történeti értelemben vett (neo)avantgárd, beépülve a szocialista realista művészetbe, annak mindenkori kritikai oldalát erősítheti. Ha lehetséges (mint ahogy nem lehetséges, de elkerülhetetlen) egy mondatot kontextusából kiragadni, akkor ez a mondat a maga aforizmatikusságában és ambivalens jellegében pontosan írja le a

¹⁹³ Angyalosi: i.m. 94-95.

¹⁹⁴ Uo. 95.

¹⁹⁵ Takáts: Rövidtörténet..., 9.

¹⁹⁶ Csuhai István: Hátra és előre. Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához. *Korunk*, 1992.

¹⁹⁷ Szabolcsi: *Jel és kiáltás*, 146.

mindenkori „történetet”: történeti fogalmak (mint például a neoavantgárd, a szocialista realizmus, vagy éppen a reflexió) kritikai kérdéssé – aporetikussá válnak.

Bibliográfia

- Albert Pál: „Dokumentum. Te D. Laudamus” *Holmi*, 1994/4.
- A *neoavantgarde*. Válogatta Krén Katalin és Marx József. Az előszót Szabolcsi Miklós írta. Bp. Gondolat, 1981.
- Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris Kiadó, Bp. 1996.
- Az új avantgardról. Beszélgetés Beke Lászlóval. Barna Róbert interjúja. *Mozgó Világ*, 1976/5.
- Babarczy Eszter: Határátlépő. *Új Művészet*, 1992/4.
- Balassa Péter: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. In B.P.: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Bp.
- Bálint Anna: Szövegértelmezés.
- Barthes, Roland: A szerző halála. Babarczy Eszter fordítása. In R.B.: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Bp. 1996.
- Barthes, Roland: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerkesztette Kanyó Zoltán és Síklaki István. Tankönyvkiadó, Bp. 1988.
- Barthes, Roland: La mort de l’auteur. In R.B.: *Oeuvres complètes*. (Tome 2.) Éditions du Seuil, 1994.
- Beke László – Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklós írásairól. *Jelenkor*, 1987. november
- Beke László és Peternák Miklós jegyzete. In Erdély Miklós: *idő-möbiusz (második kötet)*, Párizs – Bécs – Budapest: Magyar Műhely, 1991.
- Beke László: „Az anekdota továbbra is aktuális”. *magyar műhely* 37. évfolyam 110-111. szám (erdély miklós-szimpózium, 1999.)
- Beke László: „Erdély és az anekdota” címmel (1994. III. 25.) Artpool 1994. évi Erdély-konferenciáján
- Beke László: Bevezető. *magyar műhely* 37. évfolyam 110-111. szám (erdély miklós-szimpózium, 1999.)
- Beke László: Erdély Miklós. *Híd*, 1982. március
- Beke László: Hajas Tibor. Paris, magyar műhely – d’atelier, 1985.
- Beke László: Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. In *magyar műhely*, 1983. július (21. évfolyam 67. szám)
- Bloom, Harold: Költészet, revizionizmus, elfojtás. Fordította Hódosy Annamária. Helikon, 1994/1-2. (Az amerikai dekonstrukció. Szerkesztette Kovács Sándor)
- Borges, Jorge-Luis – Sabato, E.: *Párbeszéd*. Fordította Tímár László, *Magyar Napló*, V.évf. 3. szám
- Borges, Jorge-Luis: A John Wilkins-féle analitikus nyelv. In J-L. Borges: *Az idő újabb cáfolatai*. Gondolat Kiadó, Bp.
- Bori Imre: A legújabb magyar líráról. *Híd*, 1967/12.
- Csuhai István: Hátra és előre (Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához). *Korunk*, 1992/?.
- De Man, Paul: A trópusok retorikája [*Nietzsche*]. Fordította Vástyán Rita. *Helikon*, 1994/1-2 (Az amerikai dekonstrukció. Szerkesztette Kovács Sándor s.k.)
- De Man, Paul: Az olvasás [*Proust*]. Fordította Gács Anna. In *Kép, fenomén, valóság*. Szerkesztette Bacsó Béla. Budapest: Kijarat Kiadó, 1997.
- De Man, Paul: Ellenszegülés az elméletnek. Fordította Huba Miklós. In *Szöveg és interpretáció*. Szerkesztette Bacsó Béla. Budapest: Cserépfalvi Kiadó, é.n.
- De Man, Paul: Szemiotika és retorika. Fordította Orsós László Jakab. In *Szöveg és interpretáció*. Szerkesztette Bacsó Béla. Cserépfalvi Kiadása, Bp. é.n.

- De Man, Paul: A temporalitás retorikája. Fordította Beck András. In *Az irodalom elméletei hanyadik I.* Szerkesztette Thomka Beáta. Jelenkor Kiadó, 1996.
- Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában. Fordította Gyimesi Timea. *Helikon*, 1994/1-2. (Az amerikai dekonstrukció. Szerkesztette Kovács Sándor s.k.)
- Derrida, Jacques: Korlátolt felelősségű társaság abc... (Részletek). Fordította Kovács Sándor. In *Helikon*, 1994/1-2. (Az amerikai dekonstrukció. Szerkesztette Kovács Sándor s.k.)
- Derrida, Jacques: Proverbs: „He that would pun...”. Idézi Greg Ulmer: The Puncture in Grammatology. In *On Puns*. Edited by Jonathan Culler. Basil Blackwell, 1988.
- Derrida, Jacques: Two Words for Joyce. Idézi Gregory Ulmer: The Puncture in Grammatology. In *On Puns*. Edited by Jonathan Culler. Basil Blackwell, 1988.
- Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Fordította Farkas Anikó. *Gondolat-Jel*, 1994/I-II.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Fordította Molnár Miklós. Életünk – magyar műhely, 1991.
- Dobos Gyula: Nyelv és kép. Nyelvi játékok, az írás vizualitása T.D. *Sár és vér és játék c.* regényében. *Jelenkor*, 1988/9.
- Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. *Árgus*, 1991. szeptember-október
- Erdély Dániel: Mi kis családuknak. *Árgus*, 1992. január-február
- Erdély Miklós – Beke László: Egyenrangú interjú. In *Hasbeszélő a gondolatában*. (A Tartóshullám antológiája) Bölcsész Index, Bp. 1987.
- Erdély Miklós: Ismétléseleméleti tézisek. In E.M.: *idő-möbiusz (második kötet)*. magyar műhely - párizs - bécs - budapest, 1991.
- Erdély Miklós: Idő-möbiusz. In E.M.: *idő-möbiusz (második kötet)*. magyar műhely – párizs – bécs – budapest, 1991.
- Erdély Miklós: [A tézisek mellé...] In E.M.: *Művészeti írások*. Szerkesztette Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991.
- Erdély Miklós: Babona mint népművészet. In E.M.: *Művészeti írások*, Bp. Képzőművészeti Kiadó, 1991.
- Erdély Miklós: Metán. In E.M.: *idő-möbiusz (második kötet)*. magyar műhely – párizs – bécs – budapest, 1991.
- Erdély Miklós: Mozgó jelentés. E.M.: *A filmről*. (Válogatott írások II.) Összeállította Peternák Miklós. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995.
- Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as marly konferenciához. In E.M.: *idő-möbiusz (második kötet)*. magyar műhely – párizs – bécs – budapest, 1991.
- Erdély Miklós: A művészet mint üres jel. In E.M.: *Művészeti írások*. Szerkesztette Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991.
- Erdély Miklós: Apokrif előadás. In E.M.: *Művészeti írások*. Szerkesztette Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991.
- Erdély Miklós: Beszélgetések a világok sokaságáról. (Filmszinopszis Bernard le Bovier de Fontanelle műve alapján). In E.M.: *A filmről* (Válogatott írások II.). Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995.
- Erdély Miklós: Optimista előadás. In E.M.: *Művészeti írások* Szerkesztette Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991.
- Esterházy Péter: A mámor enyhe szabadsága. In E.P.: *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, 1986.
- Farkas Zsolt: Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgarde és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben. In F.Zs.: *Mindentől ugyanannyira*. József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994.

- Julian Barnes: *Flaubert papagája*. Fordította Czine Erzsébet. Bp. Magvető Könyvkiadó, 1989.
- Földényi F. László: Tanulj meg felejtetni! Erdély Miklós: Ásványgyapot. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.
- Gasché, Rodolphe: A józan abszolútum. Némedi Andrea fordítása. *Helikon*, 2000/1-2. (A romantika tétjei. Szerkesztette Fogarasi György)
- Genette, Gérard: A transztextualitás. In *Helikon*, 1996/1-2.
- Gyergyai Albert: Utószó Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényéhez. In: Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. III. rész. Fordította Gyergyai Albert. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1987.
- György Péter: Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze. *Holmi*, 1992/8.
- Hekerle László: *A nincstelenség előtt*. Magvető Könyvkiadó, Bp.
- Király István: Egy befogadói élmény nyomában. *Tiszatáj*, 1988/12.
- Kristeva, Julia: A beszélő szubjektum. Fordította Bocsor Péter. *Pompeji*, 1994/1-2.
- Kukorelly Endre: 666 999. 2000, Mm. április.
- Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum Kiadó, Bp. 1993.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique* [*Az önéletrajzi paktum*]. Idézi és kommentálja Gyimesi Timea. In Gy.T.: Önéletírás: delírium és dadogás. Marguerite Duras *Szeretői* kapcsán. (Kéziratban.)
- Liotard, Jean-François: A posztmodern állapot. Fordította Bujalos István és Orosz László. In *A posztmodern állapot* (Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty tanulmányai). Századvég Kiadó, Bp. 1993.
- Margócsy István: (Ki mondja azt, hogy...?) (Kukorelly Endre: *Egy gyógynövény-kert*) *Nappali Ház*, 1993/3.
- Margócsy István: „névszón ige”. *Jelenkor*, 1995/1.
- Margócsy István: Jegyzetek a hetvenes évek lírájáról. *Mozgó Világ*, 1980/6.
- Margócsy István: Lehul az ekzet. *Holmi*, 1992/6.
- Martin Buber: *Haszid történetek I.* Fordította Rácz Péter. Atlantisz, 1995.
- Mészáros Sándor: A kritikus olvasó (Esterházy Péter műveinek recepciója 1986-ig) *Alföld*, 1989/1.
- Miller, J. Hillis.: The Ethics of Hypertext. *Diacritics*, 1995/3 (fall)
- Moffett, James – McElheny, Kenneth R. (edited by): *Points of view* (An anthology of short stories) New York and Scarborough, 1966.
- Nerval, Gérard de: *Sylvie*. Fordította Brodszky Erzsébet. Európa, Bp. 1958.
- Orbán Jolán: *Derrida írás-fordulata*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.
- Palmer, Richard E.: „Hermeneuein – hermeneia” ókori szavak használatának mai jelentése. In *A hermeneutika elmélete*. Szeged, 1998. (Ikonológia és műértelmezés 3. Válogatta és szerkesztette Fabiny Tibor)
- Pernecky Géza: Erdély Miklós és műve, a dekonstruktív tautológia. In *Erdély Miklós (1928-1986) kiállítása*. Az István Király Múzeum Közleményei. Csók István Képtár – István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. (Erdély Miklós kiállításának katalógusa)
- Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. *Árgus*, 1991. szeptember-október
- Petőcz András: Jegyzet Erdély Miklósról. *Holmi*, 1990/9.
- Proust, Marcel: *Az eltűnt idő nyomában*. II. rész. Fordította Gyergyai Albert. Európa Könyvkiadó, Bp. 1983.
- Rorty, Richard: Az ironikus elmélettől a magánjellegű allúzióig. *Jelenkor*, 1993/11.
- Rozsnyai Bálint: A józan ész elviselhetetlen könnyedsége: Derrida és Searle vitája. *Helikon*, 1994/1-2. (Az amerikai dekonstrukció. Szerkesztette Kovács Sándor s.k.)

Schlegel, A. W. – Schlegel, F.: Athenäum-töredékek. Fordította Bendl Júlia és Tandori Dezső. In A. W. S. – F. S.: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, 1980.

Schlegel, Friedrich: Goethe *Wilhelm Meister*éről. Fordította Tandori Dezső. In A. W. S. – F. S.: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, 1980.

Schlegel, Friedrich: Kritikai töredékek. Fordította Tandori Dezső. In A. W. S. – F. S.: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, 1980.

Sebők Zoltán: Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal. *Híd*, 1982. március

Szabolcsi Miklós: *Jel és kiáltás*. Az avantgarde és a neoavantgarde kérdéseiről. Bp. Gondolat, 1971.

Szegedy-Maszák Mihály: „Bevezetés a szépirodalomba”. In *Diptychon* (Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről, 1986-1988.) Magvető Könyvkiadó, Bp. 1988.

Szirák Péter: Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában. In *Csipesszel a lángot* (Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról. Szerkesztette Károlyi Csaba). Nappali Ház, Bp. 1994.

Szógettó (Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból) *Jelenlét*, 1989/1-2. szám (14-15) Új sorozat, I. évfolyam.

Szücs György: A mítoszteremtés csapdája ez? Interjú Beke Lászlóval. *Beszélő*, 1991. október 25. II. évf. 43. sz.

Tábor Ádám: Két Té között a fű alatt. In *2000*, 1990/2.

Takáts József: Rövidtörténet, 1986, posztmodern. In *Csipesszel a lángot* (Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról. Szerkesztette Károlyi Csaba). Nappali Ház, Bp. 1994.

Takáts József: Jelentésköltés. *Pompeji*, 1992/2.

Tarján Tamás: Matt, három lépésben. T.D. sakktrilógiájáról. *Holmi*, 1993. március

Tatár György: Történetírás és történetiség. In T.Gy.: *Pompeji és a Titanic*. Atlantisz, 1993.

Thomas, Karin: A kortárs művészet terminus technikái. Fordította Tálasi István. In *A neoavantgarde*. Szerkesztette Krén Katalin és Marx József. Gondolat, 1981.

Wilheim András Erdély Miklós és a zene. *magyar műhely* 37. évfolyam 110-111. szám (*erdély miklós-szimpozium*)

Wolfe, Tom: *Festett malaszt*. Fordította Bartos Tibor. Bp. Európa Könyvkiadó, 1984.

Žmegac, Viktor: Az intertextualitás válfajai. *Literatura*, 1991/3.

Erdély Miklós művei

Erdély Miklós: *idő-möbiusz (kollapszus orv. magyar műhely • párizs • 1974 – reprint kiadás, 1991. és második kötet. magyar műhely • párizs • bécs • budapest, 1991. Válogatta és szerkesztette Beke László, Peternák Miklós és a Magyar Műhely szerkesztősége)*

Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Szerkesztette Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.

Erdély Miklós: *A filmről*. (Válogatott írások II.) Összeállította Peternák Miklós. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995.

Erdély Miklós /1928-1986/ kiállítása. 1991. október 26 – december 31. Székesfehérvár. Csók István Képtár – István Király Múzeum. Az István Király Múzeum közleményei, D. sorozat 207. szám (katalógus).

Ezenkívül az Artpool Kiadó gondozásában az Interneten is elérhetők bizonyos Erdély Miklós-szövegek. (www.artpool.hu) Néhány vers, „rövidtörténet”, filmnovella és „tragikus burleszk” megjelent különböző napilapokban (*Árgus*, 1991. szeptember, október; *Nappali Ház*, 1992/1.; *Pompeji*, 1992/2.; *magyar műhely*, 1983. július; *Lélegzet* 2, Bp: 1987.; *Szógettó* (Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból) *Jelenlét*, 1989/1-2. szám (14-15) Új sorozat, I. évfolyam.; *Hasbeszélő a gondolóban*. A Tartóshullám antológiája. Bölcsész Index, Bp. 1987.